ARIANO SUASSUNA

iniciação à estética



JOSÉ OLYMPIO
EDITORA

ARIANO SUASSUNA

iniciação à estética

12ª edição

JOSÉ OLYMPIO
EDITORA
Rio de Janeiro, 2012

Reservam-se os direitos desta edição à
EDITORA JOSÉ OLYMPIO LTDA.
Rua Argentina, 171 – 2º andar – São Cristóvão
20921-380 – Rio de Janeiro, RJ – República Federativa do Brasil
Tel.: (21) 2585-2060
Produced in Brazil / Produzido no Brasil

Atendimento e venda direta ao leitor:
mdireto@record.com.br ou tel.: (21) 2585-2002

ISBN 9788503012218

Capa: ALEXANDRE NÓBREGA
Ilustração de capa: ARIANO SUASSUNA

Texto revisado segundo o novo Acordo Ortográfico da Língua Portuguesa.

CIP-Brasil. Catalogação-na-fonte
Sindicato Nacional dos Editores de Livros, RJ

S933i

Suassuna, Ariano, 1927-
Iniciação à estética [recurso eletrônico] / Ariano Suassuna. - 1. ed. - Rio de Janeiro: José Olympio, 2013.
recurso digital

Formato: ePub
Requisitos do sistema: Adobe Digital Editions
Modo de acesso: World Wide Web
ISBN 9788503012218 (recurso eletrônico)

1. Estética. 2. Arte - Filosofia. 3. Livros eletrônicos. I. Título.

13-01994

CDD: 111.85
CDU: 111.85

Ao Professor Murilo Guimarães, em testemunho de reconhecimento por tudo quanto lhe devo e com toda a minha amizade.

A. S.

Sumário

LIVRO IV
A Arte

LIVRO V
O Universo das Artes

LIVRO VI
Os Métodos da Estética

Introdução

Devo confessar, de início, que hesitei bastante sobre a forma sob a qual deveria reunir as reflexões realizadas durante todos os anos em que ensinei Estética no Centro de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Federal de Pernambuco. Primeiro, pensei em deixar de lado o aspecto didático, o que me criaria condições de muito maior liberdade, para realizar obra pessoal e criadora. Mas depois refleti que, afinal, no caso, seria talvez melhor que o livro atendesse a duas finalidades, ambas ligadas à vida universitária. Primeiro, seria ele uma espécie de prestação de contas de como desempenhei minha tarefa de professor de Estética de 1956 para cá; mas, por outro lado, na forma que terminei resolvendo adotar, o livro teria, ainda, uma outra vantagem, do ponto de vista didático: é que forma ele uma espécie de arcabouço do curso que anualmente é ministrado aos estudantes de Estética da nossa Universidade. Não conheço bem o que se passa com os demais estudantes de Filosofia nas outras Universidades brasileiras; mas, no Nordeste, o curso de Estética deve ser apenas uma espécie de iniciação *ao estudo da disciplina, e o presente livro foi escrito tendo em vista esse fato, a fim de que os estudantes pudessem usá-lo como guia em seus estudos.*

A bibliografia nele usada, por exemplo, teve que atender à possibilidade de consulta imediata pelos estudantes, pelo que se procurou cingi-la aos livros que, por qualquer motivo, estavam mais ao alcance deles, durante o curso. Não adianta nada indicar aos nossos alunos uma bibliografia ideal que nunca será por eles compulsada. É mais útil e mais realista fundamentar o curso em livros que os estudantes possam consultar nas bibliotecas da Universidade ou então comprar imediatamente, na vigência das aulas. Mas como nem mesmo isso é sempre possível, procurou-se, aqui, suprir os estudantes da provável falta, citando-se fartamente os autores considerados indispensáveis a uma iniciação aos problemas estéticos. Eu podia ter evitado qualquer citação e feito, assim, um trabalho puramente pessoal: mas seria, isso, um prejuízo para os estudantes, em proveito do escritor. Achei melhor colocar sobre cada assunto o número maior possível de opiniões, a fim de que os alunos pensassem e repensassem cada problema. Para ficar num só exemplo ilustrativo do procedimento didático aqui seguido: no ano em que foi iniciado o curso que deu origem a esta Iniciação à Estética, *não havia, em Português, sobre a questão da metodologia, um trabalho ao mesmo tempo claro e bem-fundamentado como o de Moritz Geiger. É por isso que ele vai profusamente citado aqui, através de uma tradução argentina. Com isso, ao mesmo tempo indicava-se o livro aos estudantes, forçando-se um pouco sua leitura por parte deles, e colocava-se o fundamental do que ali se encontra ao alcance dos que, por qualquer motivo, não pudessem lê-lo ou obtê-lo. Somente depois, em 1958, foi que uma editora da Bahia prestou aos estudantes brasileiros de Estética o serviço de editar o excelente livro de Moritz Geiger, em português. E para que bem se entenda o espírito com que foi feito o presente manual, esclareço ainda que doei todos os exemplares dos livros aqui citados à Biblioteca do atual Centro de Filosofia e Ciências Humanas da UFPE, a fim de facilitar aos estudantes o acesso à bibliografia empregada no curso.*

O que é indispensável, porém, é a leitura cuidadosa e apaixonada, por parte dos estudantes, dos textos fundamentais *da Estética, os únicos capazes de despertar, neles, o amor por esse ramo do*

conhecimento. A iniciação à Estética não se dá sem aquele deslumbramento ante a beleza e a Arte, que não é, senão, uma outra face do deslumbramento *ante o mundo que já deve ter despertado, neles, o amor pela Filosofia. Para falar a verdade, qualquer dos quatro ou cinco grandes textos estéticos pode servir para isso, e os estudantes escolherão o seu de acordo com o temperamento e o modo de ver as coisas de cada um. Os que eu recomendo anualmente a meus alunos são: os* Diálogos, *de Platão, principalmente o "Fedro" e "O Banquete"; a* Poética, *de Aristóteles; o "Logos VI" da* Enéada I, *de Plotino;* Arte Escolástica *e* A Intuição Criadora em Arte e Poesia, *de Jacques Maritain; a "Crítica do Juízo"; de Kant; e a* Estética, *de Hegel.*

Mas eu digo sempre aos estudantes que é melhor estudar um só livro, qualquer que seja ele, com "raça", alegria e entusiasmo, do que estudar todos os livros do mundo friamente. Porque em tais casos, um livro, mesmo menor, examinado e reexaminado em todas as suas implicações, aplaudido aqui e ferozmente negado ali, pode ser, para o jovem que o leia, o que foi, para mim, o "Assim Falou Zaratustra", de Nietzsche, na adolescência: a descoberta da ardente e duradoura alegria do conhecimento.

* * *

Às vezes, dando aulas, eu descobria que devia reduzir a indicação bibliográfica a um único texto. Em tais casos, costumo suprir, como posso, a leitura de outros com os presentes esboços de aula. Ao mesmo tempo, realizo, em classe, a leitura integral do "Fedro", a da pequena obra-prima, já referida, de Plotino, e a da Poética, *de Aristóteles; e indico para estudo somente a Estética, de Hegel. Apesar de não ser hegeliano, considero essa sua obra a mais monumental que já foi feita no campo da* Estética, *superior, pela grandeza da concepção e pela variedade das ideias e sugestões, a todas as demais.*

De tudo isso, decorre que se encontram citados aqui, lado a lado, autores de pensamentos não só diferentes, mas, às vezes, até apostos. Não vejo por que motivo devamos recusar verdades que foram incorporadas de uma vez para sempre ao entendimento do mundo por obra de pensadores, solitários ou de sistemas, que, tendo uma visão geral talvez diferente da nossa, encontraram aquelas verdades e conseguiram expressá-las de modo definitivo. É o caso, por exemplo — já que estamos aludindo a Hegel —, da colocação do homem, entendido como sujeito *e* liberdade, *diante da* necessidade, *das forças cegas e brutais do mundo, entendidas como* objeto, *ideia que foi trabalho e intuição da Filosofia idealista alemã do século XIX, com Schelling e Hegel à frente.*

Isso não significa nenhuma profissão de fé ecleticista, de minha parte. Em Filosofia, como em Arte e em Literatura, tomei e tomo posição, é claro que sem exigir que os estudantes me sigam. Acredito, com Gusdorf, que

> *"a adição de duas teorias incompletas não é suficiente para oferecer uma teoria verdadeira". (Georges Gusdorf,* Mito y Metafísica, *tradução argentina de* Mythe et Métaphysique, *por Nestor Moreno, Buenos Aires, Editorial Nova, 1960, p. 33.)*

Assim, nesta Iniciação à Estética, *por mais simplesmente expositiva e informativa que seja ela, estão mais ou menos definidas as posições do autor. Vou, mesmo, mais longe: se outras fossem as condições em que nos chegam os estudantes de Estética, eu nem me ocuparia em organizar este manual. Partiria para escrever, logo, um trabalho com o qual sonho há muito tempo, uma "Introdução Brasileira à Filosofia da Arte". Mas para dar as aulas ligadas a esse trabalho, seria preciso contar com estudantes que já tivessem bons conhecimentos de Arte e de Literatura, assim como dos problemas iniciais da Estética, o que, como já disse, não é o caso das Universidades nordestinas.*

Eu, se aceito verdades parciais, trazidas ao entendimento do mundo, da Beleza e da Arte, pelos

pensadores mais diversos, é para incorporá-las ao patrimônio da Filosofia, cuja importância e cuja grandeza não me envergonho de afirmar, num tempo em que todo mundo — sociólogos, psicólogos etc. — parece envergonhar-se da Filosofia em nome da deificação da Ciência. O que, aliás, não parece ter mais muito sentido, quando alguns dos maiores cientistas do século XX proclamam a importância da intuição e do transracional para o conhecimento, sabendo, como sabem, que tanto as grandes criações da Arte e da Literatura, quanto as da Filosofia e da Ciência, partem de um núcleo só, a noite criadora da "vida pré-consciente do intelecto", para usar uma expressão de Maritain. Assim, o conhecimento é um só, e a Filosofia também é uma só — e é por isso que acho que todos os que trabalham em seu campo têm de deixar de lado o orgulho. Temos de perder a mania de inovar a qualquer preço, de sistematicamente discordar dos pensadores que antecederam o nosso século somente pelo temor de nada dizer de novo. Se Aristóteles fixou bem as fronteiras do trágico, por exemplo, não vamos desprezar sua contribuição à verdade nesse campo, somente para dizer algo diferente do que ele disse — atitude que me parece muito frequente entre os filósofos, do século XIX para os dias de hoje.

* * *

É claro que isso não significa, nem que o pensamento se deva esclerosar em repetições, nem que sua tarefa esteja encerrada:

> *"Se existe uma Filosofia eterna,* philosophia perennis*" — diz um grande esteta contemporâneo — "ela não existe historicamente senão através de filosofias atuais; e isto porque as exigências permanentes do pensamento, se manifestam no interior de situações concretas que favorecem, mais ou menos, seu desenvolvimento." (Henri Gouhier, "Situación Contemporonea del Mal", em* El Mal está entre nosotros, *tradução espanhola de* Le Mal est parmi nous, *por Francisco Sabaté, Valencia, Fomento de Cultura Ediciones, 1959, p. 14.)*

Com efeito, mesmo que a realidade não fosse inesgotável, bastaria a *necessidade que tem cada geração — e mesmo cada um de nós — de resolver, por si só, cada problema, em nossa própria linguagem, para tornar o conhecimento aquilo que ele é por natureza — a tentativa, incessantemente renovada, de explicar o homem e o mundo. Talvez seja mais exato dizer, aliás, que o importante é tornar a linguagem comum em carne, e sangue, e ossos, para cada pessoa em particular; e esta é a tarefa que cada pensamento particular, cada geração, cada pessoa, têm de realizar, ao serem chamados a repensar o mundo. O próprio Gouhier, falando de historiador, diz algumas palavras que podem se aplicar a cada filósofo que, de cada vez, retoma e reaprende o terrível e luminoso caminho do conhecimento:*

> *"Não lhe basta, já, escutar certas respostas... Ele não conclui, por isso, que essas respostas sejam falsas. Constata um fato: uma certa situação espiritual exige que a questão seja reexaminada completamente. Se velhas soluções são boas, encontrar-se-ão de novo necessariamente, mas numa linguagem que não parecerá nem morta nem estrangeira." (Ob. cit., p. 19.)*

* * *

Aceito, dessa maneira, este arcabouço ortodoxo, ortodoxamente filosófico, podemos incorporar a ele contribuições captadas ao desconhecido pelos pensamentos mais heterodoxos. Como já disse, sei que está mais ou menos fora de moda considerar valioso e firme o conhecimento filosófico. Mas não

importa: a Filosofia continua a ser o que sempre foi, um realismo, uma vocação de realismo — assim como existe uma forma de conhecimento na Arte e na Poesia, mesmo em suas obras consideradas mais "gratuitas", "mágicas" ou "idealistas". A Verdade é, como a Beleza, fruto da captação intuitiva do mundo, reformulada, no caso da Verdade, pelo pensamento, o qual só tem uma fonte de aferição e retificação — o comércio fecundo e contínuo com a luz do real. Esta valorização do real está presente até mesmo no pensamento de filósofos acusados de idealismo por ideologias cientifistas e antifilosóficas. Um daqueles filósofos, opondo-se ao ponto de partida idealístico em Filosofia, afirma:

> "O idealista, pelo fato mesmo de partir do pensamento para as coisas, não pode saber se aquilo que ele toma como ponto de partida corresponde, ou não, a um objeto. Quando perguntam ao realista como chegar ao objeto partindo do pensamento, o realista deve responder imediatamente que isso é impossível, e que, precisamente aí está a razão principal de não ser, ele mesmo, idealista. Porque o realismo parte do conhecimento, isto é, de um ato do entendimento que consiste essencialmente em captar um objeto." (Etienne Gilson, El Realismo Metódico, tradução espanhola de Le Réalisme Méthodique, por Valentin Garcia Yebra, Madri, Ediciones Rialp, 1952, p. 150.)

O outro tipo de ataque desfechado contra a Filosofia assim como entendida aqui, parte não de "cientifistas" que distorcem a verdadeira Ciência, mas sim, contraditoriamente, de filósofos e pensadores ferozmente individualistas, do tipo hoje transitoriamente representado pelos existencialistas. Investindo, com razão, contra o racionalismo logicista e meio petrificado de Hegel — a quem, no entanto, o existencialismo deve tanto — terminam acusando a própria Filosofia de dogmatismo, de rigidez, e confundindo as filosofias sistemáticas com as orgânicas.

Na verdade, como ficou dito atrás, a Filosofia não se opõe a uma abertura, tanto mais largas são suas vistas quanto mais firmes suas bases. Centra-se no ser, o que significa que não deixa o homem de lado. Pelo contrário. Precisamente por isso, o homem tem reconhecido, na Filosofia, sua dignidade e sua primazia. O que ela tenta, é, nada mais, nada menos, do que resolver o problema do mundo para os homens, para cada homem em particular. E seria, de nossa parte, uma covardia muito grande abandoná-la, com o que ela tem de majestoso, de impotente e de desesperado também, de ardente, de vigoroso, de sólido, de amor pelo mundo, pela vida e pelo homem, abandoná-la somente por medo ou por um estéril espírito de novidade.

* * *

Por motivos semelhantes, adoto, agora já no campo propriamente estético — e, é claro, deixando, como disse antes, aos estudantes, inteira liberdade de pensamento — os primeiros princípios de uma Estética filosófica. Acredito que somente religando a Estética à Filosofia obtêm-se os fundamentos capazes de firmar o conhecimento ante as variações do gosto e a chamada "relatividade do juízo estético". Deste fato, tratarei adiante com mais vagar. Mas não quero entrar propriamente no corpo desta Iniciação à Estética sem dizer que, consciente da modéstia de seus propósitos e de minhas próprias limitações no campo do pensamento puro, devo a visão geral seguida nele a muita gente. Alguns dos pensadores que me ajudaram a ver o mundo com meus olhos — coisa depois da qual nunca mais ele me pareceu frio e inerte — são astros sagrados de primeira grandeza na Filosofia de todos os tempos. Às vezes, tenho o atrevimento de discordar das suas ideias: para glosar as palavras de Malebranche em relação a Descartes, quando o faço é com o respeito e a grata consciência de que devo principalmente a eles a visão do mundo que me permite fazê-lo.

LIVRO I

A ESTÉTICA E SEU MÉTODO

CAPÍTULO 1

NATUREZA E OBJETO DA ESTÉTICA

A Estética como Filosofia do Belo ou da Arte

Enquanto a Filosofia não foi negada, nunca houve dificuldade em definir a Estética: tradicionalmente e sobretudo nas épocas "clássicas", a Estética era definida como a "Filosofia do Belo", e o Belo era uma propriedade do objeto, propriedade que, no objeto e como modo do ser, era captado e estudado.

No *Belo*, por sua vez, cogitava-se tanto do *belo da Arte* quanto do *belo da Natureza*. Profundamente marcada pelo pensamento platônico, a Filosofia tradicional supunha uma certa hierarquia entre os dois *belos*, sendo que o da Natureza tinha primazia sobre o da Arte.

É a partir do idealismo germânico que o belo da Arte começa a ser considerado superior ao belo da Natureza. É curioso que isso tenha acontecido por obra de um pensamento de substrato platônico, como o de Hegel. Mas na verdade é Hegel quem formula a ideia de que a Beleza artística tem mais dignidade do que a da Natureza, porque, enquanto esta é nascida uma vez, a da Arte é como que nascida *duas vezes* do Espírito: razão pela qual a Estética deve ser, fundamentalmente, segundo ele, uma Filosofia da Arte.

A Estética como Ciência do Estético

Ocorre que, também, nesse ínterim, principalmente por influência de Kant, os pensadores já começavam a subdividir o campo estético: o Belo não ocupava mais, isolado, todo esse campo; era somente uma de suas categorias (a outra, para Kant, era o Sublime). O fato não era novo, porém. Sabe-se, por exemplo, que Aristóteles considerava a Comédia como uma Arte do feio, ligada à desordem e não à harmonia convencional, e, no entanto, não se furtou a incluí-la no campo estético. Agora, porém, tratava-se de definir e sistematizar a fragmentação do campo estético. E surgiu a pergunta: "Seria válido definir a Estética como a *Filosofia do Belo*, se o campo estético inclui categorias — como o Cômico — as quais nada têm a ver com o Belo"?

Por outro lado, segundo esses pós-kantianos, a Estética deve ser uma ciência, e não uma filosofia. Propuseram eles, então, o nome *estético* para denominar todo o campo e substituir a palavra Belo: o Belo seria uma das categorias do Estético, e a Estética, em vez de ser definida como "a Filosofia do Belo e da Arte", passava a ser a "Ciência do Estético".

O Belo e o Estético

O nome *Estético* passou, então, a designar o campo geral da Estética, que incluía todas as categorias pelas quais os artistas e os pensadores tivessem demonstrado interesse, como o Trágico, o Sublime, o

Gracioso, o Risível, o Humorístico etc., reservando-se o nome de Belo para aquele tipo especial, caracterizado pela harmonia, pelo senso de medida, pela fruição serena e tranquila — o Belo chamado *clássico*, enfim.

De fato, o campo estético abrange várias categorias além do Belo. Algumas delas foram já consideradas como ilegítimas no campo estético, exatamente por entrarem em choque com a ideia de medida, ordem e serenidade, característica do Belo. Mas depois que se chamou atenção para a necessidade de fragmentar o campo estético, receberam elas definitivamente o selo de legitimação. A esse respeito, afirma Edgard De Bruyne:

> "A Arte não produz unicamente o Belo, mas também o feio, o horrível, o monstruoso. Existem obras-primas que representam assuntos horríveis, máscaras terrificantes, pesadelos que enlouquecem. Será que é o mesmo o prazer que sentimos diante de Goya e Ingres, ante os fetiches congoleses e os torsos gregos do período clássico, ante o Partenon e os templos hindus? Será que são os mesmos, por um lado, o prazer do Trágico e do Sublime, misturados de sentimentos desagradáveis, e, por outro, o prazer sereno e harmonioso que nos causa o Belo puro? E sobretudo, com que direito tomamos nós, como unidade de medida em nossas apreciações da Arte universal, aquilo que nós, europeus ocidentais do século XX, consideramos como belo?" (*Esquisse d'une Philosophie de l'Art*, Bruxelas, Livraria Albert Dewit, 1930, p. 41.)

E De Bruyne cita Worringer em seu apoio: "Na verdade" — pergunta este — "o que é a nossa Estética europeia"? E responde: "É a exposição sistemática das nossas reações psíquicas diante da Arte clássica". (Ob. e p. cits.)

Inconveniência Tautológica do Estético

Registrando e oficializando o fracionamento do campo estético, e reservando o nome de *Belo* apenas para uma de suas categorias, os teóricos pós-kantianos trouxeram, desse modo, importante contribuição ao estudo da Estética. Foi graças a isso, por exemplo, que as Artes pré-clássicas, pós-clássicas e anticlássicas, mais dionisíacas do que apolíneas enfim, foram admitidas como legítimas no campo estético.

Entretanto, a definição da Estética como "ciência do Estético" tem um inconveniente sério que F. Kainz resume assim:

> "A palavra *Belo* exprime, em primeiro lugar, aquilo que nos produz um máximo de satisfação plena e tranquila do gosto estético, como acontece, por exemplo, com as obras de Rafael, as de Mozart ou as da época de maturidade de Goethe. É o que poderíamos chamar de *Belo*, no sentido próprio e restrito da palavra. Entretanto, quando definimos a Estética como a *ciência do Belo*, não há dúvida de que tomamos, e temos necessariamente que tomar, como base desta definição, uma acepção distinta e mais ampla deste conceito... Daí, dizer-se que o objeto sobre o qual recaem as investigações da Estética não é o *Belo*, no sentido usual, estrito e próprio da palavra, mas sim tudo o que influi esteticamente em nós, incluindo-se aí até certas ásperas categorias que lidam já com o Feio... A Estética deve definir-se, segundo alguns teóricos, como a *ciência do Estético*. Mas esta definição, por ser tautológica, não define nada." (*Estética*, tradução mexicana de *Vorlesungen uber Asthetik*, por Wenceslao Roces, México, Fondo de Cultura Económica, 1952, p. 14.)

Como se pode ver por essas palavras, Kainz é inclinado a adotar o critério pós-kantiano, mas chega à evidência de que definir a Estética como “ciência do Estético” é não dizer nada. Isso a tal ponto que, apesar de suas inclinações, termina achando que é melhor voltar ao velho critério tradicional; e diz, textualmente:

> “Parece-nos mais conveniente, ou um mal menor, se preferem, voltar a incluir o conceito de *Belo* em nossa definição inicial.” (Local citado.)

A Estética como Filosofia da Beleza

Para falar a verdade, quanto a essas questões de terminologia, adota-se a que se deseja, conforme diz Jacques Maritain (*Réligion et Culture*, 2ª edição, Paris, Desclée de Brouwer, 1946). Aqui, neste manual, levam-se em conta, em primeiro lugar, a força dos critérios tradicionais e a advertência de Kainz. Mas, na verdade, temos de concordar também: definir a Estética pelo *Belo*, como faziam os filósofos convencionalmente tradicionais, seria recusar, primeiro, toda uma enorme quantidade de grandes artistas que manifestaram preferência pela Arte do Feio e não pelo Belo; depois, seria recusar, também, todas as agudas observações da Estética pós-kantiana sobre essas obras de arte baseadas no Feio e no Mal, observações que representam uma conquista tão valiosa para o verdadeiro entendimento da Arte e da Beleza; e em terceiro lugar, a respeito da importância da Filosofia da Arte na Estética, temos bem presentes as palavras de Bergson, o qual adverte que, enquanto na Natureza, a Beleza é encontrada por acaso, na Arte ela é deliberadamente procurada e realizada, motivo pelo qual a Filosofia da Arte deve ser, na verdade, o núcleo da Estética.

Com tudo isso em vista, definimos a Estética como a *Filosofia da Beleza*, sendo, aqui, a Beleza algo que, como o *estético* dos pós-kantianos, inclui aquele amargor e aspereza que lhe via Rimbaud — a fase negra de Goya, a pintura de Bosch e Breughel, o luxuriante, monstruoso e contraditório barroco, as gárgulas góticas, o românico, as Artes africanas, asiáticas e latino-americanas, os trocadilhos obscenos de Shakespeare, o trágico, o cômico —, todas as categorias da Beleza e cânones da Arte, afinal; e também, naturalmente, o Belo, nome que fica reservado àquele tipo especial de Beleza que se fundamenta na harmonia e na medida e que é fruída serenamente. A Filosofia da Arte, se bem que não esgote esta Filosofia da Beleza, é, sem dúvida, seu cerne, o que ela possui de mais importante. E, finalmente, escaparíamos ao dilema apontado por Kainz porque pretendemos, com fundamento filosófico, que é possível determinar as fronteiras da Beleza, e, consequentemente, pressentir sua natureza, seguindo-se um caminho realista, objetivo e transcendental.

O Campo da Estética

Como decorrência de sua natureza, a Estética é, então, uma espécie de reformulação da Filosofia inteira em relação à Beleza e à Arte. Por isso, temos que examinar a questão do método a ser nela seguido, como uma introdução crítica ao estudo do campo da Estética. Veremos também as questões principais de uma metafísica da Beleza; as categorias fundamentais da Beleza; as mais importantes tentativas já empreendidas para estabelecer as fronteiras da Beleza; suas categorias fundamentais; a Arte, considerada como forma de “conhecimento poético”, como atividade criadora e enquanto concretizada em obras de arte; a Psicologia da Arte, com a criação e a fruição; as relações entre a Beleza e a Ética; e finalmente teremos que examinar, nem que seja de passagem, as teorias das diversas Artes.

CAPÍTULO 2

As Opções Iniciais da Estética

A Opção Ante o Irracionalismo

A Estética é então, conforme vimos, essa espécie de reformulação da Filosofia inteira em relação à Beleza. Por isso, no campo da Estética, estudamos, entre várias outras coisas, as relações entre a Arte, o conhecimento e a Natureza; a possibilidade de penetração filosófica do real; aproximamo-nos da essência da Beleza, cujos fundamentos pressentimos, e assim por diante. É, portanto, uma verdadeira visão do mundo em relação à Beleza que temos de empreender, na Estética; e, em vista da complexidade do campo estético, não admira que o grande problema com que nos defrontamos ao enfrentá-lo, a primeira grande opção ante a qual temos de nos decidir, seja aquela criada pela tentação irracionalista. Nós nos perguntamos se tem algum sentido indagar e afirmar, num campo onde dominam o gosto, com suas inúmeras variações, e a chamada relatividade do juízo estético. Mais ainda: somos tentados a perguntar que vantagem existe, para a Arte e a Beleza, em serem dissecadas friamente por um frio conhecimento abstrato. "A Arte e a Beleza", parecem nos dizer os irracionalistas, "são tão sagradas, vivas e fecundas quanto a vida, e submetê-las às especulações da Estética é matá-las no que elas têm de mais nobre e atraente". Ou, como diz Moritz Geiger:

> "Toda ciência é mera forma artificial, que cinge e comprime o corpo florescente da vida... O supremo e intangível não é a ciência, mas a vida... O homem de ciência não deve penetrar no santuário do estético; não deve pisar na zona proibida das profundidades vitais, que afloram à superfície, no estético." (*Estética — Os Problemas da Estética, a Estética Fenomenológica*, Ed. Argos, Buenos Aires, p. 13-14.)

Os que se inclinam pelo irracionalismo no campo estético, são, principalmente, os artistas e os pensadores irracionalistas. Neste último caso, o irracionalismo estético é somente um dos aspectos do irracionalismo adotado para a visão filosófica geral. Quanto aos artistas, são eles inclinados a olhar a Estética com desconfiança, justamente temerosos que se sentem eles de que ela queira legislar sobre a Arte, o que seria, de fato, uma ameaça à liberdade da imaginação criadora, fundamental em Arte. Na verdade, porém, desde que se tenham em vista as distinções necessárias, esses temores são infundados. A Estética não fere a liberdade criadora da Arte, como veremos mais detidamente depois. Seu campo é outro, outros são seus métodos, outro é seu objetivo; e incumbe, mesmo, à Estética, a defesa da Arte, às vezes até contra a opinião dos próprios artistas e escritores, quando saem do campo criador e começam a querer doutrinar sobre Arte e Literatura.

Quanto ao irracionalismo estético dos filósofos, é preciso que se diga, de início, que o verdadeiro racionalismo não disseca friamente nada, nem comprime a vida e o mundo em fórmulas mesquinhas, pois é exatamente o contrário do conhecimento frio; não considera a inteligência despojada do direito ao obscuro, ao intuitivo, ao transracional.

Num caso e noutro, porém, é à inteligência e a uma Estética que artistas e filósofos têm de pedir

socorro para combater a inteligência e a Estética. Num sentido mais ou menos semelhante, afirma Karl Jaspers:

> "Não existe maneira de escapar à Filosofia. A questão é somente saber se a Filosofia será consciente ou não, se será boa ou má, confusa ou clara. Quem recusa a Filosofia, professa também uma filosofia, mas sem ser consciente dela". (*La filosofia desde el punto de vista de la existencia*, tradução mexicana de *Einfuhrung in die Philosophie*, por José Gao Fondo de Cultura Económica, México-Buenos Aires, 1957, p. 11.)

A mesma coisa sucede com os que recusam a Estética: clara ou confusa, racionalista ou antirracionalista, todo artista tem sua estética particular; é formulando uma estética que os pensadores irracionalistas a combatem; em qualquer dos casos, portanto, tanto uns quanto outros professam uma Estética e é dela que se valem para combater a Estética.

Estética Objetiva e Estética Subjetiva

A outra grande opção que temos a fazer, na Estética, é entre o objetivismo e o subjetivismo. Até o advento da grande revolução estética kantiana, ninguém punha em dúvida o fato de que a Beleza é propriedade do objeto estético — quadro, novela, poema, sonata, filme ou peça de teatro. Havia posições diferentes quanto à essência da Beleza, quanto ao problema de sua verdadeira natureza. Assim é, por exemplo, que encontramos um pensador como Platão afirmando que a beleza de um objeto depende da maior ou menor comunicação que ele tem com uma Beleza superior, absoluta, divina, única Beleza verdadeira, que subsiste, por si só, no mundo suprassensível das Essências; e Aristóteles ensinando, logo depois, que a beleza do objeto depende da ordem ou harmonia que exista entre suas partes.

A nenhum dos dois, porém, ocorreria que a Beleza não é uma propriedade do objeto, algo que se encontra no objeto, e sim uma construção do espírito do contemplador colocado diante do objeto. Daí dizer Charles Lalo:

> "Discute-se ainda se a Estética deve ser objetiva ou subjetiva. Segundo a primeira hipótese, a beleza de um ser ou de uma obra (de arte) deriva das qualidades próprias a este ser ou a esta obra. Estas se oferecem do exterior para o espírito do contemplador, mais ou menos como uma impressão luminosa se imprime na sua retina. Não é ele quem as cria, e se ele intervém para modificá-las só pode ser para deturpá-las. Tal é a Beleza absoluta, segundo Platão: como o Bem ou a Perfeição que reflete, ela existe antes de nós, sem nós e fora de nós, no mundo suprassensível das Ideias. Mais positivamente, o valor estético de um animal depende do seu lugar mais ou menos elevado na escala dos seres, tal como os naturalistas a podem estabelecer; sendo todas as coisas de certo modo iguais, a beleza humana é superior à beleza animal e esta à beleza vegetal ou mineral, se assim se pode dizer." (*Notions d'Esthétique*, Paris, Presses Universitaires de France, 1952, p. 2.)

Note-se, de passagem, que as palavras finais de Lalo, se têm algum sentido em relação ao idealismo platônico, são um conjunto de absurdos dentro da concepção realista da Beleza, que se opõe frontalmente a essa arbitrária escala de belezas naturais, o que será examinado a seu tempo. Por enquanto, porém, passemos a examinar o ângulo sob o qual Kant, opondo-se violentamente à tradição mediterrânea no campo estético (como já o fizera, aliás, em relação à Metafísica e à Filosofia Prática), procurou deslocar a Beleza do objeto para o sujeito. O pensamento revolucionário de Kant consubstancia-se no seguinte

parágrafo de sua obra:

> "Para discernir se uma coisa é bela ou não, nós não relacionamos a representação a seu objeto, mediante o entendimento, para o conhecer, mas ao sujeito e ao sentimento de prazer ou desprazer que ele experimenta, mediante a imaginação, aliada, talvez, ao entendimento. O juízo de gosto não é, pois, um juízo de conhecimento; portanto, ele não é lógico, mas sim estético, entendendo-se por isto aquilo cujo fundamento determinante só pode ser subjetivo." (*Critica del Juicio*, tradução argentina de *Kritik der Urtheilskraft*, por Manuel Garcia Morente, Buenos Aires, El Ateneo, 1951, p. 227, § 1 — edição conjunta com a "Crítica da Razão Prática" e a "Fundamentação da Metafísica dos Costumes".)

Assim, de acordo com Kant, além da *inteligência*, segundo cujas leis se pensa (razão teórica ou pura, entendimento), e da *vontade* (razão prática, que reina livremente no mundo do dever moral), existe o *juízo de gosto*, no qual domina a sensação de prazer ou desprazer, através da qual se discerne se uma coisa é bela ou não. A Beleza é, assim, não uma propriedade do objeto, mas uma certa construção que se realiza dentro do espírito do contemplador, uma certa harmonização de suas faculdades. Entre estas, destacam-se a imaginação e o entendimento, e a harmonização entre elas é governada pelo sentimento de prazer ou desprazer. A beleza de um objeto não decorre, então, de qualidades do objeto: é obra pura e exclusiva do espírito do sujeito, que a fabrica interiormente, diante do objeto estético. Daí dizer De Bruyne que, segundo Kant,

> "o sujeito humano é formalmente espiritual e age necessariamente segundo as condições de sua natureza espiritual. Pensa segundo as leis ou categorias do entendimento. Age moralmente segundo a lei do dever. Goza da Beleza segundo as leis do gosto. A Verdade, o Bem, a Beleza, não se encontram, portanto, nas coisas, abstração feita do espírito, mas decorrem de uma atividade espontânea, que é a lei fundamental de toda ação ordenada. Em outros termos, resultam da aplicação da forma pura do sujeito às impressões sensíveis." (Ob. cit., p. 75.)

A grande contribuição de Kant, na Estética, foi chamar a atenção para o fato de que a fruição da Beleza não é puramente intelectual — como parecem ter pensado os filósofos antigos — nem puramente sensível, como queriam os sensualistas, incluindo-se, entre estes, Burke, citado nominalmente por Kant, que dele recebeu forte influência, ao relacionar a Beleza com a sensibilidade.

O criticismo kantiano iria influenciar, porém, de maneira talvez desastrosa para o pensamento, toda a Estética contemporânea. De fato, a grande maioria dos estetas modernos, ou nega à Estética seu caráter filosófico, ou dá a impressão de pensar a medo, a contragosto, intimidada pelo impacto do pensamento kantiano. Parece até que ficam sem saber até que ponto têm o direito de afirmar ou negar alguma coisa, num campo no qual o que domina é a construção particular do espírito de cada um. É assim que Lalo, apesar de um pouco mais independente do que outros ante a crítica kantiana, não deixa de mostrar a profunda influência que dela recebeu, ao dizer:

> "A Estética subjetiva contesta, não sem razão, a existência dessa Beleza exterior, que nada deveria à nossa natureza orgânica e racional. A única beleza de que poderíamos falar, só existe em nós, por nós e para nós. Não é sua maneira de ser fora de nós, é nossa maneira de pensá-los que faz a beleza dos objetos ou das pessoas, assim como também sua feiura. Porque em si eles não são belos nem feios: são o que são, e qualquer outra qualificação

> lhes é extrínseca e vem-lhes exclusivamente de nós.” (Ob. cit., p. 2-3.)

E Lalo continua, sintomaticamente já examinando o pensamento de Kant e afirmando que, para este

> “a beleza de uma coisa não se liga à natureza desta coisa, mas ao livre jogo da imaginação e do entendimento, que pode se produzir num contemplador por causa desta coisa, qualquer que seja a natureza dela fora dele”. (Loc. cit.)

De modo que, depois de Kant, o panorama da Estética, com algumas raras exceções, é este: os estetas, ou afirmam decididamente que a Beleza é algo que se constrói no espírito do sujeito — com todas as decorrências deste princípio, entre as quais a mais importante é uma descrença cada vez maior na validade do julgamento — ou então optam por uma solução de meio-termo, de compromisso objetivista-subjetivista. Tudo isso será estudado mais vagarosamente, no capítulo dedicado à concepção kantiana da Beleza, ou antes, à concepção kantiana do “ato de consciência que cria a Beleza”, pois é isso — e não a Beleza — o que Kant estuda, segundo advertência de Florence Khodoss, numa introdução a textos kantianos escolhidos. (*Le Jugement Esthétique*, Paris, Presses Universitaires de France, 1955.)

É preciso assinalar logo, porém, que um pensamento independente pode trazer esclarecimentos preciosos a esse respeito. Deve-se notar, aliás, que todos os estetas que se ligam direta ou indiretamente à corrente pós-kantiana, subjetivista, deixam sempre de lado, em seus ataques, a corrente realista e objetivista, derivada do pensamento mediterrâneo. Preferem atacar o objetivismo através da corrente platônica e de seus herdeiros. Que o pensamento platônico ou neoplatônico é contestável em muitas coisas fundamentais, não há dúvida: o próprio Platão apercebeu-se disso muito antes de seus críticos. É então explicável, como se viu há pouco, com Lalo, que se escolha a corrente derivada do platonismo para atacar o objetivismo. Edgard De Bruyne, por exemplo, afirma:

> “Os conceitos metafísicos são aqueles que pretendem nos representar não o aspecto observável, mas a essência mesma das coisas, e isto pelo que estas possuem de mais fundamentalmente comum. De acordo com os (estetas) metafísicos, a Arte é portanto a revelação de uma realidade superior, que não se pode atingir pelos métodos científicos e que se afirma em virtude de um pensamento que busca o Absoluto e a unidade última.” (Ob. cit., p. 78.)

Ora, em primeiro lugar, essa oposição, dentro do campo do conhecimento, entre o científico e o filosófico, decorre de uma concepção muito estreita do que seja “o científico”, concepção que deriva, também, do pensamento kantiano e que nós não aceitamos, inclusive para defender aquela parte intuitiva e criadora da Ciência, sua parte mais bela e nobre. Depois, se esse conceito de Arte e, consequentemente, da contemplação da Beleza, pode se aplicar aos idealistas, como Platão e Hegel, não o pode — a não ser com muitas explicações e distinções — aos realistas, para os quais a Arte é uma faculdade criadora, dirigida pelo intelecto integral, no que ele tem de puramente racional mas também, e principalmente, no que possui de luminoso e puro, de obscuro e subterrâneo. Para nós, a Beleza é uma luz do ser, do objeto, “uma luz que dança sobre a harmonia”, para usar as palavras de Plotino No caso da Arte, a imaginação, através do subconsciente espiritual e ativo, na “noite criadora da vida pré-consciente do intelecto”, imprime ao objeto estético — quadro, poema, romance — uma fulguração, uma luz, para usar a expressão de Jacques Maritain. (*Creative Intuition in Art and Poetry*, Nova York, Bollingen Series, Pantheon Books, 1955, *passim*). E é esta luz que o espírito do contemplador reencontra, captando-a deleitosamente na fruição da Beleza. Como decorrência, se a Beleza é uma propriedade do objeto, é nos objetos que formam o vastíssimo campo estético que deve ser estudada e pressentida a

essência da Beleza. É a única maneira de reabilitar os direitos da inteligência, recolocando a Estética dentro de seus princípios realistas e objetivistas, único modo de lhe dar dignidade como província do pensamento dentro do campo de atividade e especulação da Filosofia.

Estética Filosófica ou Estética Científica

Finalmente, a terceira grande opção da Estética consiste em decidir-se ela pelo caminho lógico-filosófico ou pelo caminho científico-experimental.

Já se disse, atrás, que a corrente pós-kantiana tentou fazer da Estética uma “ciência do Estético”. Baseados num conceito demasiadamente estreito e rígido do conhecimento científico, esses estetas passaram a olhar com desconfiança primeiro a Metafísica, depois a Ontologia e por fim a Filosofia inteira. Dentro dessa ideia estreita de Ciência, resolveram fazer da Estética uma disciplina “científica”, querendo restringi-la aos limites de uma ordenação, explicação e sistematização dos fatos estéticos; pretendiam ser guiados, nisso, única e exclusivamente, pelo método experimental. Baseados na ideia kantiana de que a Beleza não é uma propriedade do objeto, mas sim uma construção do espírito do sujeito, não tardaram esses estetas a considerar como fato estético fundamental a experiência estética, isto é, a experiência pessoal de cada um. Não importava mais o quadro, mas sim o que a pessoa experimenta dentro de si olhando um quadro: a Estética, então, logicamente, como decorrência disso, passaria a ser um capítulo da Psicologia experimental. Toda especulação filosófica dentro da Estética passou a ser considerada suspeita, espúria, “mística”, idealista etc.

Acontece, porém, que, depois de cortarem as ligações da Estética com a Filosofia, surgiu o problema de encontrar princípios axiológicos, baseados nos quais se realizasse aquilo que, exatamente, esses estetas se propunham, isto é, a ordenação e sistematização dos fatos estéticos. Antes, a Filosofia era quem fornecia esses princípios. Agora, de onde viriam eles?

Como os primeiros defensores dessa ideia eram psicólogos, afirmaram eles que os princípios axiológicos seriam fornecidos pela Psicologia. Mas logo apareceram os sociólogos para dizer que, mais importante do que a experiência individual era a coletiva, social, de modo que a Sociologia era que devia fornecer os princípios. As divisões e oposições foram tantas, que os estetas contemporâneos, alarmados, estão procurando ansiosamente um denominador comum que junte as diversas correntes e salve, assim, a Estética, atualmente desgarrada e dilacerada entre o psicanalismo, o psicologismo, o sociologismo, o historicismo etc.

Acresce que a Estética “científica”, para seguir ainda a ideia de Jaspers antes referida, é impotente para afastar a Filosofia: ela é filosófica, mesmo que não o deseje. Diz De Bruyne, a tal respeito:

> “Na Estética científica... não se deveria constatar senão fatos, à luz de métodos positivos e abstração feita de toda apreciação e de todo princípio metafísicos. É assim que *deveria ser*; mas a realidade nos mostra que acontece outra coisa. Nas obras científicas encontra-se toda espécie de termos filosóficos, que só podem ser definidos pela reflexão filosófica, e não pela observação positiva. Muitas vezes, também, concepções filosóficas estão na base da sistematização dos fatos. Isto é flagrante, por exemplo, nas obras de Levy-Bruhl e de Durkheim.” (Ob. cit.)

Assim, cautelosamente, os estetas contemporâneos estão voltando a reconhecer a necessidade de religar a Estética à Filosofia. Os realistas e objetivistas do grupo considerado desdenhosamente “místico e intuitivo”, negaram-se sempre a abandoná-la; e a Estética chamada *lógica* já aparece, modernamente, como uma espécie de meio-termo, um elemento de ligação entre a Estética filosófica e a científica.

Examinaremos ainda esse problema, quando tratarmos da questão do método; mas adiantemos logo, aqui, que a Estética lógica já reconhece novamente a necessidade de se conhecer, no campo estético, pelas essências e a partir do objeto estético:

> "A análise lógica" — diz De Bruyne — "é o método que procura exprimir, em termos de definição, a natureza ou a essência das coisas. Segue as vias da indução ou as da fenomenologia." (Ob. cit., p. 65.)

No extremo oposto aos que querem fazer da Estética uma "ciência do comportamento estético", uma psicologia da criação e da fruição, estão aqueles que acreditam que a Estética é uma disciplina filosófica, que procura captar as essências a partir do objeto estético. Aqueles que acreditam que a Filosofia pode penetrar o real e pressentir a essência da realidade, sustentam, como consequência, que a Estética só tem um caminho para se sobrepor ao caos que reina atualmente em seus estudos — caos esse surgido, em parte, pela negação dos princípios filosóficos fundamentais, mas também, é justo que se diga, causado pela enorme variedade de problemas que no campo estético existem: tal caminho consiste em religar a Estética à Filosofia, fazendo dela uma Filosofia da Beleza.

Estética Filosófica e Métodos da Estética

Moritz Geiger acentua que o pior inimigo da Estética é o irracionalismo. (*Estética — Os Problemas da Estética e a Estética Fenomenológica*, tradução argentina de *Aesthetik — Phaenomenologische Aesthetik*, por Raimundo Lida, Buenos Aires, Argos, 1951, p. 13-14, passim. Existe a tradução brasileira desta obra, excelente para a iniciação aos métodos da Estética: é de Nelson Araújo, Salvador, Bahia, Livraria Progresso Editora, 1958.)

Na verdade, as outras duas correntes mais importantes — a *filosófica* e a *científica* — entendem-se pelo menos num ponto: é possível o conhecimento no campo da Estética, a Estética é útil e não constitui nenhuma ofensa, nenhuma ameaça à Arte e à Beleza. Diferem somente no tocante à escolha dos meios a empregar em seu estudo, ao modo de proceder-se à investigação estética.

Já se acentuou antes, aliás, que a tendência mais ou menos generalizada hoje em dia é superar as divergências, entre as *escolas estéticas*, que passam assim a ser consideradas apenas métodos que trabalham em conjunto e lado a lado — o método *psicológico*, o *sociológico*, o *histórico*, o *psicanalítico*, o *indutivo*, o *fenomenológico* e assim por diante, todos legítimos e ajudando-se uns aos outros no sentido de abarcar o mais possível o complexo campo da Estética.

Na verdade, será excelente que se chegue à concórdia nessa questão. Mas é preciso dizer que, a um falso acordo, é preferível uma franca discordância; e a Estética filosófica só pode aceitar a solução proposta para o acordo se ela própria for, de início, considerada uma espécie de "método superior", apto a delimitar as fronteiras do campo estético, a definir os termos e a fornecer os princípios axiológicos capazes de possibilitar a ordenação e o estudo dos fatos estéticos. Aí, sim: cada um dos outros métodos aclarará um aspecto novo, olhando o campo estético por um ângulo diferente, dentro do arcabouço geral fornecido por uma Filosofia realista, aberta (porque consciente de que o real é inesgotável), mas possuidora de firme base ortodoxa.

As Essências, a Estética e a Arte

A Estética é estudada aqui, então, dentro de um entendimento filosófico, realista, objetivista e

normativo. Procede sua investigação no objeto estético e interessa-se pelas essências: seu campo são os primeiros princípios do campo estético.

Isso é o que, aliás, defende a Estética da acusação dos artistas de querer ela legislar sobre a criação da Arte, tolhendo a liberdade criadora. A Estética não se confunde com a Crítica de Arte. Aliás, nem mesmo a verdadeira Crítica de Arte — muito mais próxima das obras de arte do que a Estética — deve querer legislar sobre a livre invenção dos artistas, a qual excede, sempre, todos os esquemas que os teóricos, por acaso, tenham a pretensão de ditar. A Estética, além de não ser uma Crítica de Arte, não pode nem poderia legislar sobre a Arte, porque é somente uma *atividade reflexiva* efetuada sobre os primeiros princípios do campo estético; sobre o geral da Beleza e da Arte, e não sobre o particular e concreto. Para ficar bem claro: já se disse que não compete à Estética julgar os romances de Zola; compete-lhe definir o que é um romance, em geral. Agora, se Zola sai de seu campo criador e afirma que "a Arte deve imitar cientificamente a vida", aí Zola foi quem saiu de seus limites e enunciou um princípio geral: aí compete à Estética mostrar que ele está errado, pois toda verdadeira Arte não imita, recria, deforma e transfigura a realidade.

O verdadeiro esteta, porém, olha com carinho e respeito para as obras e depoimentos dos artistas e escritores. Destes; ele tem muito o que aprender, quase tudo. Jacques Maritain, por um lado acentuando a independência da Arte, e, por outro, distinguindo o campo estético do campo artístico, diz:

> "O estudo dos primeiros princípios, tanto na ordem prática quanto na especulativa, depende, certamente, da Filosofia. Mas daí à própria obra (de arte), onde eles encontram sua última aplicação, vai um grande abismo que só a Arte pode salvar." (*Fronteras de la Poesia*, tradução argentina de *Frontières de la Poésie et Autres Essais*, por Juan Arquimedes Gonzalez, Buenos Aires, 1945, p. 12.)

Por outro lado, Henri Gouhier salienta a importância das obras de arte e dos depoimentos dos artistas para o conhecimento do campo estético, dizendo:

> "Que, antes de tudo, fique isso bem claro: os filósofos não têm nada a ensinar aos artistas e quando refletem sobre a Arte, são os artistas que lhes fornecem tudo: obras e testemunhos. A Filosofia não tem outra missão além daquela que Descartes, depois de Sócrates, lhe confiou: transformar o pensamento verdadeiro, mas confuso, em pensamento claro e distinto." (*La Obra Teatral*, tradução argentina de *L'Oeuvre Theâtrale*, por Maria Martinez Sierra, Buenos Aires, Editorial Universitária Eudeba, 1961, p. 9.)

Para concluir este capítulo, talvez valha a pena dizer que, a rigor, deveria se seguir a ele o estudo dos diversos métodos. Mas deixaremos isso para depois, por dois motivos. O primeiro é que, tendo estudado as três grandes opções iniciais da Estética, vimos, de fato, seis métodos — o racionalista, o irracionalista (na medida em que se pode considerá-lo assim), o objetivista, o subjetivista, o científico e o filosófico, este último considerado, aqui, em sua natureza de método superior.

O outro motivo é que a parte metodológica da Estética é, como não podia deixar de ser, por demais abstrata. Os estudantes de Filosofia que estão se iniciando na Estética precisam, para simpatizar mais com a matéria, de estudar algo mais concreto, pelo menos de início. Aliás, costumo sempre, no curso, só decidir por onde começar as aulas depois de verificar o nível de aproveitamento e de interesse dos estudantes. Quando noto que a turma é melhor, baseio logo as primeiras aulas na parte até aqui explanada. Quando não, inicio logo pela segunda parte, "As Fronteiras da Beleza", deixando toda a parte metodológica para o fim, quando os estudantes já estão mais familiarizados com os problemas mais concretos da Estética.

LIVRO II

AS FRONTEIRAS DA BELEZA

CAPÍTULO 3

TEORIA PLATÔNICA DA BELEZA

O Mundo das Ideias Puras

Estudar a Beleza é tocar, de maneira geral, em todos os problemas da Estética. Por exemplo: o fato de nos determos sobre o problema de sua natureza, suscita, logo, a questão de saber se ela pode ou não ser abordada filosoficamente — fato que, como já vimos, os irracionalistas negam, em nome da liberdade, principalmente num campo como o da Arte, onde imperam os dons individuais sempre desiguais e imprevisíveis. Tentaremos porém aqui, pelo menos pressentir a essência da Beleza, servindo-nos, para isso, das várias contribuições que os pensadores trouxeram, a partir dos inícios do pensamento ocidental.

Como acontece ordinariamente no campo desse pensamento, vamos encontrar as primeiras indicações a respeito da Beleza na obra de Platão, que nos fala pela boca de Sócrates, homem real que foi ou personagem platônico em que se transformou. Para Platão, dentro da sua grandiosa visão idealista do mundo e do homem, a beleza de um ser material qualquer depende da maior ou menor comunicação que tal ser possua com a Beleza Absoluta, que subsiste, pura, imutável e eterna, no mundo suprassensível das Ideias.

A teoria platônica da Beleza e da Arte depende, assim, de sua visão geral do mundo. Para usar palavras de Ortega y Gasset, Platão via o universo como dividido em dois mundos, o mundo *em ruína* e o mundo *em forma*. O nosso mundo, este mundo sensível que temos diante dos nossos olhos, é o campo da ruína, da morte, da feiura, da decadência. O mundo autêntico, o mundo em forma do qual o nosso recebe existência e significação, é aquele mundo das essências, das Ideias Puras, às quais acabamos de nos referir. É o mundo eterno e imutável que existe acima do nosso e que chama o daqui para seu seio. Nesse mundo, a Verdade, a Beleza e o Bem são essências superiores, ligadas diretamente ao Ser. Cada ser do nosso mundo em ruína, tem, no outro, um modelo: os padrões, ou arquétipos, situam-se entre os seres sensíveis e as essências superiores da Verdade, do Bem e da Beleza.

A Reminiscência

Os críticos do platonismo já têm acentuado a pouca precisão das ideias platônicas sobre os arquétipos, algo que flutua entre o sensível e o espiritual. Mas Platão tem, ainda, outros pontos fundamentais em seu pensamento. A alma é invencivelmente atraída pela Beleza, pois sua pátria natural é o mundo das essências; e, exilada neste nosso mundo, ela sente sempre saudade do outro.

Segundo Platão, a alma humana, eterna, sofre uma decadência ao se unir ao corpo material. Precisamente por ser eterna, já contemplou, no mundo das Essências puras, a Beleza Absoluta, de natureza divina; por isso, sente invencível saudade dela, vivendo, como vive, aqui, em desterro permanente. Por isso, segundo Platão, a alma sabe tudo e se nós não a acompanhamos nesse

conhecimento é porque a nossa parte material e grosseira faz com que nós nos esqueçamos da maior parte daquilo que a alma sabe, por ter contemplado, já, a Verdade, a Beleza e o Bem absolutos. Existem almas mais aptas do que outras a se recordar das verdades e belezas contempladas anteriormente. Assim, quem se dedica à Beleza, não a recria na Arte, quem se dedica à Verdade, não a descobre, pelo conhecimento: tanto num caso como noutro, o que acontece é que a alma *recorda-se* das formas e verdades contempladas no mundo das essências, antes que a alma se unisse ao corpo.

"O Banquete" e o "Fedro"

Os diálogos platônicos que mais se referem à Beleza são "O Banquete" e o "Fedro". No primeiro, o chamado "discurso de Sócrates" explica, quase que de modo definitivo, a teoria platônica da Beleza. Valendo-se do famoso mito da "parelha alada", Platão aconselha a seus discípulos o *caminho místico*, como o único apto a elevar os homens das coisas sensíveis e grosseiras até o mundo das Ideias. Para Platão, o caminho da alma que se quer elevar, é o amor. Isto porque os seres humanos eram, a princípio, andróginos, machos e fêmeas ao mesmo tempo. Separados, em duas metades, cada alma vive procurando encontrar sua parelha. Mas somente os indivíduos inferiores ficam satisfeitos com a forma mais grosseira de amor, a do amor físico. O homem que deseja contemplar e unir-se à Beleza, começa por essa forma primitiva de amor, apaixonando-se e desejando um belo corpo. Se ele é, porém, um homem superior, em breve descobre que a beleza existente naquele belo corpo é irmã da beleza de outro corpo belo, o que o leva à conclusão de que a beleza de todos os corpos é uma só. Vem daí, como consequência, a destruição da forma egoísta e grosseira de amor que o prende a um só corpo: o amador passará a amar todos os belos corpos, ou, para ser mais preciso, passa a amar não os corpos, mas a beleza existente neles, contemplada desinteressadamente.

O Caminho Místico

O estágio de aperfeiçoamento seguinte, será aquele em que se considera a beleza da alma como superior à beleza do corpo. O amador descobre que a beleza corpórea é sujeita à ruína e à decadência, enquanto a beleza moral resiste ao passar do tempo. Então, ele contemplará a beleza que existe nos costumes e nas leis morais, notando que a Beleza está relacionada com todas as coisas e considerando, então, a beleza corpórea como pouco digna de estima.

A Beleza Absoluta

No estágio de que estamos falando, o amante torna-se um prisioneiro voluntário do "imenso oceano da beleza". Com o tempo, purificando-se sempre no sentido do mais alto e do divino, tendo o espírito fortificado e enriquecido por essa verdadeira ascese, por essa "disciplina amorosa da contemplação", estará atingido o estágio final que é possível ainda aqui na terra. O amante, num êxtase, num arrebatamento,

> "verá então bruscamente certa Beleza de natureza maravilhosa, aquela que era, justamente, a razão de ser de todos os seus trabalhos anteriores. Verá algo que, em primeiro lugar, é eterno; que não nasce nem morre; que não aumenta nem diminui; que, além disso, não é em

> parte feio e em parte belo, agora belo, depois feio, belo em comparação com isto e feio em comparação com aquilo, belo aqui e feio ali, belo para alguns e feio para os outros. Conhecerá a Beleza que não se apresenta como rosto, ou como mão, ou como qualquer outra coisa corporal, nem como palavra, nem como ciência, nem como coisa alguma que exista em outra, como por exemplo, num ser vivo, ou na terra, ou no céu. Beleza, ao contrário, que existe em si mesma e por si mesma, sempre idêntica, da qual participam todas as demais coisas belas. Estas coisas belas, que participam da Beleza suprema, ora nascem, ora morrem; mas essa Beleza jamais aumenta ou diminui, nem sofre alteração de qualquer espécie." ("O Banquete", em *Diálogos*, tradução brasileira de Jorge Paleikat, Livraria do Globo, 3ª edição, Porto Alegre, 1954, § 210, 211, p. 167-168.)

Assim, pelo caminho do amor, primeiro físico e depois espiritual, o homem pode se elevar da beleza sensível até a contemplação extática da Beleza Absoluta, única verdadeira e da qual todas as outras belezas menores participam, não sendo a beleza das coisas sensíveis senão um pálido reflexo da Beleza Absoluta. Diz Platão, textualmente:

> "De um corpo para dois; de dois para todos os belos corpos; dos belos corpos para as belas ocupações; destas aos belos conhecimentos, até que, de ciência em ciência, se eleve por fim o espírito à *ciência das ciências*, que nada mais é do que o conhecimento da Beleza Absoluta." (Ob. cit., p. 168.)

Existe uma identificação final entre a Verdade, a Beleza e o Bem, que são faces diferentes do mesmo Ser divino. Daí a fórmula platônica que ficou famosa: "A Beleza é o brilho ou esplendor da Verdade". O texto de "O Banquete" que acabamos de citar, parece acentuar o caráter de *conhecimento* que Platão atribuía à fruição da Beleza, aqui identificada com a Verdade. E Platão, afinal, identifica ambas com o Bem, ou virtude, quando diz, em textos como este:

> "Não te parece que, vendo assim adequadamente a Beleza, esse homem seria o único apto a poder criar, não sombras de virtude, mas a verdadeira Virtude, uma vez que se encontra em contacto com a Verdade?" (Ob. cit., p. 169.)

Na verdade, dentro de uma concepção idealista como o pensamento platônico, essa identificação é lógica e coerente. Veremos, depois, essas ideias aparecerem, num caráter mais sistemático e explícito, no campo da filosofia idealista alemã. Mas o fato é que outros textos platônicos acentuam mais o caráter de pura deleitação da Beleza. É o que se depreende, por exemplo, do seguinte texto do "Fedro":

> "Quanto à Beleza, já te disse, ela brilhava entre todas aquelas Ideias Puras, e, na nossa estada na terra, ela ainda ofusca com seu brilho todas as outras coisas. A visão é, ainda, o mais sutil de todos os nossos sentidos. Mas não poderia perceber a sabedoria. Despertaria amores veementes, se oferecesse uma imagem tão clara e distinta quanto aquelas que podíamos contemplar para além do céu. Somente a Beleza tem esta ventura de ser a coisa mais perceptível e enlevadora." ("Fedro", ob. cit., § 250, p. 223.)

A Reminiscência e o "Mênon"

Assim, parece lícito afirmar que, para Platão, a Beleza causava, antes de mais nada, enlevo, prazer, arrebatamento, deleitação. E se alguma dúvida houvesse, seria antes sobre o caráter de deleitação, também emprestado no texto platônico citado, à sabedoria, à Verdade, a qual, segundo suas palavras,

“despertaria amores veementes”, como se fosse também uma espécie de bem a ser fruído e não somente conhecido. Isto leva Maritain a afirmar que “a sabedoria é amada por sua beleza, enquanto que a beleza é amada por si mesma”, distinguindo ele que “a beleza é essencialmente deleitável: por isso, por sua própria essência e enquanto beleza, move o desejo e produz o amor, enquanto que a verdade, como tal, faz somente iluminar”.

Acentuemos, ainda, que, para Platão, como já se disse antes, de passagem, a contemplação da Beleza era, em essência, uma *recordação*. A alma lembra, dificultosamente e como pode, realidades que contemplou, numa outra vida mais autêntica, da qual vivemos desterrados, como antes já referimos de passagem. É a famosa teoria da *reminiscência*, que iria informar todo o pensamento platônico, não só quanto à contemplação da Beleza, da Verdade e do Bem, como a respeito dos métodos e processos criadores da Arte. Eis um texto platônico referente à *reminiscência*:

> “A alma é imortal. Renasceu repetidas vezes na existência e contemplou todas as coisas, existentes tanto na terra como no Hades, e por isso não existe nada que ela não conheça. Não é de espantar que ela seja capaz de evocar à memória a lembrança de objetos que viu anteriormente e que se relacionam tanto com a virtude quanto com as outras coisas existentes. Toda a natureza, com efeito, é uma só, é um todo orgânico, *e o espírito já viu todas as coisas*. Logo, nada impede que, ao nos lembrarmos de uma coisa (o que nós, homens, chamamos de *saber*), todas as outras coisas acorram imediata e maquinalmente à nossa consciência. A nós, compete unicamente o esforço, a procura sem descanso.” (“Mênon”, ob. cit., § 81, p. 79.)

Para concluir, faríamos, ainda, uma referência aos modelos ideais de todas as coisas, padrões ou arquétipos que, segundo Platão, existem no mundo das essências. Um cavalo pertencente à nossa esfera inferior do mundo terrestre, seria tanto mais belo quanto mais se aproximasse do cavalo ideal que existiria, como ideia pura, no mundo das Ideias. A beleza do cavalo terrestre ou de uma mulher terrestre era, segundo Platão, reflexo da Beleza Absoluta, recebido através de seus respectivos arquétipos. As coisas corpóreas são meras “imitações” desses modelos ideais, sombras pálidas e grosseiras em comparação com a pureza e luminosidade das essências; e isso tanto é verdade das coisas da Natureza quanto até das ideias abstratas criadas pelo homem. Diz Platão:

> “A esfera e o círculo divinos são bem diferentes da esfera e do círculo humanos, dos quais precisamos servir-nos, *mas que são falsos*.” (“Filebo”, citado por Pierre Maxime Schuhl, *Platon el l’Art de son Temps*, Presses Universitaires de France, Paris, 1952, p. 57.)

CAPÍTULO 4

Teoria Aristotélica da Beleza

A Beleza como Harmonia e Proporção

Mesmo os que se opõem à visão idealística de Platão não devem subestimar a importância do grande grego para a fixação das fronteiras da Beleza. Parece que depois dele, e talvez por causa daquela fórmula “a Beleza é o brilho da Verdade”, essa ideia de um esplendor, de uma luz, de um brilho, ficou para sempre ligada à noção de Beleza.

Entretanto, Aristóteles abandona inteiramente o idealismo platônico, no que se refere à Beleza como em outros campos. Segundo seu pensamento — cujo organismo genial foi chamado por Bergson de “a filosofia natural do espírito humano” — a beleza de um objeto não depende de sua maior ou menor participação numa Beleza suprema, absoluta, subsistente por si mesma no mundo suprassensível das Essências Puras. Decorre, apenas, de certa harmonia, ou ordenação, existente entre as partes desse objeto entre si e em relação ao todo. Quanto àquela forma especial de Beleza que mais interessava aos gregos, o Belo, exigia ele, ainda, outras características, entre as quais as mais importantes eram uma certa grandeza, ou imponência, e, ao mesmo tempo, proporção e medida nessa grandeza. Aristóteles afirma claramente, na *Retórica*, que uma mulher bonita e bem-proporcionada, mas pequena, pertence ao campo do Gracioso, mas não ao do Belo, que exige, entre outras coisas, grandeza.

O tratado que Aristóteles escreveu sobre a Beleza se perdeu, de modo que, para termos uma ideia de seu pensamento sobre esse assunto, temos de nos valer de textos incidentais da *Poética*, anotações escritas para servir às aulas que o grande pensador dava sobre Teatro. Mesmo assim, muita coisa preciosa se encontra na *Poética*, mesmo além do particular do Teatro e referida ao mais geral da Beleza e da Arte. A definição aristotélica de Beleza foi dada de passagem no capítulo VII da *Poética*. Diz ele:

> “A Beleza — seja a de um ser vivo, seja a de qualquer coisa que se componha de partes — não só deve ter estas partes ordenadas mas também uma grandeza que obedeça a certas condições.” (*Poética*, tradução portuguesa de Eudoro de Souza, Guimarães & Cia. Editores, Lisboa, 1951.)

Note-se que, de propósito — e inclusive fazendo, às vezes, um pouco de violência ao texto das traduções — manteve-se, aqui, uma certa indecisão entre o uso das palavras *Belo* e *Beleza*. É que, como logo veremos, se os gregos identificavam a Beleza com o Belo clássico, Aristóteles parece ter pressentido que a Beleza incluía várias outras categorias além do Belo. Por outro lado, como acentuamos, esse que acabamos de citar é apenas um texto incidental, surgido não propriamente para definir a Beleza, mas para desenvolver um certo pensamento sobre a Tragédia. Serve, no entanto, de base a um pensamento realista, que o tem aliás, juntamente com as contribuições de outras filosofias, desenvolvido em todos os sentidos.

De acordo com os conceitos nele expressos, as características essenciais da Beleza seriam a ordem, ou harmonia, assim como a grandeza. Mas, influenciado pelo conceito grego de Beleza, Aristóteles se

preocupa com a medida e a proporção, e é por isso que se refere à grandeza que obedece “a certas condições”, acrescentando:

> “O Belo consiste na grandeza e na ordem, e portanto um organismo vivo pequeníssimo não poderia ser belo, pois a visão é confusa quando se olha por tempo quase imperceptível; e também não seria belo sendo enorme, porque faltaria a visão de conjunto, escapando à vista dos espectadores a unidade e a totalidade.” (Ob. e p. cits.)

Essa referência à harmonia das partes de um todo — unidade e totalidade — veio aportar na célebre fórmula dos aristotélicos: “A Beleza consiste em unidade na variedade”.

Aliás, como não podia deixar de ser, e assim como dissemos a respeito de Platão, a visão aristotélica do mundo é fundamental para se entender sua ideia da Beleza. Para Aristóteles, o mundo, vindo do caos, passou a ser regido por uma harmonia. Mas é como se ainda restassem vestígios da desordem anterior, e parece-nos como se o mundo e os homens estivessem sempre numa luta incessante para levar adiante a vitória incompleta da harmonia sobre o caos. Esta concepção do mundo e da vida como uma luta entre a harmonia desejada e os destroços do caos ainda aqui existentes é fundamental no pensamento aristotélico. Isso leva Edgard De Bruyne a afirmar a respeito desse pensamento:

> “Um dos caracteres mais fundamentais da Beleza é a harmonia, a ordem, o equilíbrio. Presente na Natureza, a justa proporção reencontra-se na Matemática. Ela é o termo da atividade racional. A lei fundamental do agir humano é a concepção e a criação da harmonia. Em toda vida humana, enquanto racional, encontrar-se-á a harmonia. A Ciência é um sistema, logo é uma harmonia. A vida moral unifica todos os atos para um fim supremo único: logo, desenvolve-se na harmonia. Enfim, nas criações da Arte, a multiplicidade converge para a unidade e realiza a harmonia.” (*Esquisse d’une Philosophie de l’Art*, p. 290.)

O Conflito entre a Harmonia e a Desordem

A nosso ver, ordinariamente salienta-se a importância da ideia de *harmonia*, sem dúvida fundamental no pensamento aristotélico, mas esquecem a outra parte, aquela da *desordem*, que está patente na *Poética*, quando, por exemplo, o grande grego tratou da Comédia, como “imitação de homens inferiores e viciosos”; o que prova que, pelo menos implicitamente, Aristóteles admitia a desordem e a feiura como elementos aptos a estimular a criação da Beleza, através da Arte.

É verdade que a grande contribuição de Aristóteles para a Estética foi, primeiro, a de retirar a Beleza — considerada nos objetos sensíveis — da esfera ideal em que a colocara Platão, tentando, corajosamente, encontrar sua essência nos próprios dados das coisas, entendidas à luz de uma ontologia realista. Isso faz da Beleza uma propriedade do objeto, propriedade particular sua, e não recebida como que por empréstimo de uma luz superior, como queria Platão.

Mas, por outro lado e como segunda contribuição, o tratado que Aristóteles deixou sobre a Tragédia é ainda povoado de sugestões valiosas de toda espécie, para a Estética. Assim, dentro da linha do que vínhamos dizendo, é sabido que os pensadores antigos excluíam o Feio de suas cogitações sobre a Beleza e a Arte, considerando-o estranho ao campo estético. Não deixa, portanto, de ser admirável que Aristóteles tenha se referido expressamente à Comédia, Arte do feio, como fazendo, legitimamente, parte do campo estético. Diz ele, na *Poética*:

> “A Comédia é, como dissemos, imitação de homens inferiores; não, todavia, quanto a toda espécie de vícios, mas só quanto àquela parte do torpe que é o risível. O risível é apenas

> certa desarmonia, certa feiura comum e inocente; que bem o demonstra, por exemplo, a máscara cômica, que, sendo feia e disforme, não tem expressão de dor.” (Ob. cit., p. 74.)

Assim, o Feio, encarado por Aristóteles, como uma desarmonia, é então, aí, expressamente incluído no campo estético. Bernard Bosanquet acentua que talvez Aristóteles não tenha se apercebido daquilo que ele chama seu “paradoxo implícito”, acrescentando que o grande pensador grego talvez não tenha sequer notado o mundo de sugestões que suas palavras despertavam. Não creio que Bosanquet tenha razão. Se nós nos apercebemos, por que Aristóteles não teria se apercebido? O que acontece é que talvez a *Poética* já dê como pressupostos todos os ensinamentos que se continham no extraviado trabalho que Aristóteles escreveu sobre a Beleza.

Aspecto Subjetivo da Beleza

Outro fato importante a anotar é que, ao lado dessa definição objetiva da Beleza, Aristóteles encara, na *Retórica*, o mesmo problema sob um ângulo talvez mais do agrado da Estética pós-kantiana, moderna. De fato, não é mais no objeto que ele estuda, aí, a Beleza, mas sim nas repercussões que ela desencadeia no espírito do contemplador: “Beleza é aquele bem que é aprazível somente porque é bem.” Isto é, a Beleza é o objeto que agrada ao sujeito pelo simples fato de ser apreendido e fruído.

É claro que o fundamento da filosofia de Aristóteles é realista; mas isso vem, mais uma vez, provar aquilo que afirmamos de início: o verdadeiro pensamento objetivista e realista, nem descura os aspectos psicológicos da Beleza; nem a contribuição, a colaboração do contemplador para a efetivação total e completa da obra de arte; nem, sobretudo, rejeita, no espírito humano, aquelas zonas obscuras e subterrâneas das quais brotam as intuições talvez mais importantes para o luminoso e puro conhecimento.

Aqui, por exemplo, na *Retórica*, Aristóteles examina a fruição da obra de arte e as características da Beleza *do ponto de vista do sujeito*, do ângulo psicológico; isto é, estuda o que acontece no espírito do contemplador ao se colocar ele diante da Beleza, chegando à conclusão de que o prazer estético decorre da simples apreensão, gratuita e sem esforço, do objeto, pelo espírito do sujeito.

A nosso ver, porém, a contribuição mais importante de Aristóteles quanto a essa parte da essência da Beleza, foi tentar uma definição objetiva dela do ponto de vista realista e sem recorrer a outra coisa para explicá-la que não o próprio objeto.

Os herdeiros de Platão acham que isso implica numa concepção estreita da vida e da Beleza. À primeira vista, pode parecer que sim, principalmente depois que Descartes tentou exilar o enigma e o obscuro do campo filosófico. Mas não se deve pensar que o verdadeiro realismo esqueça a natureza transcendental da Beleza e o caráter inesgotável e profundo do real. É preciso não esquecer a própria lição aristotélica:

> “O realismo não é uma simples voz da imitação, mas a revelação da verdadeira essência das coisas.” (Cf. Galina Tolmacheva, *Creadores del Teatro Moderno*, edição argentina, Ediciones Centurion, Buenos Aires, p. 185.)

O próprio Bernardo Bosanquet, que era hegeliano e, portanto, insuspeito para elogiar Aristóteles, fica abismado diante das intuições geniais do grande grego, patrono de todo o pensamento realista ocidental, chegando a afirmar:

> “Poucas dúvidas pode oferecer o fato de que Aristóteles, se bem que inclinado a definir a Beleza em todas as suas relações ao mesmo tempo, tenha traçado, de modo satisfatório,

> suas fronteiras.” (*História da Estética*, tradução argentina de J. Rovira Armengol, Editorial Nova, Buenos Aires, 1949, p. 79.)

Bosanquet apresenta, aí, como uma espécie de defeito, o que me parece uma grande qualidade de Aristóteles — o fato de que ele procurou encarar a Beleza em todas as suas relações ao mesmo tempo. Mesmo assim, reconhece que ele traçou, de modo satisfatório, as fronteiras da Beleza. É que Platão e os platônicos, com os olhos fixos apenas no que a Beleza tem de transcendental, viram na beleza das coisas corpóreas sombras da Beleza divina. Aristóteles plantou os pés na terra, e olhou para as coisas. Foi mal-entendido pela maioria, que viu no seu pensamento alguma coisa que ele nunca afirmou: por exemplo, que a Arte devia imitar estreitamente a vida, sendo o realismo um “verismo” dogmático e mesquinho. Nada disso acontece. Como disse o poeta Ângelo Monteiro:

> “Para Platão, a Arte teria de, forçosamente, se aproximar dos seus arquétipos no mundo das ideias, porque o mundo sensível não passaria, em última análise, de mera sombra do primeiro. Daí porque o conceito de mímesis em Platão não tem a mesma propriedade que em Aristóteles, o qual toma a mímesis (imitação) como *a representação superior do sensível e não como a reprodução imperfeita do Absoluto*.” (Ângelo Monteiro, “Da Mímesis à Criação em Aristóteles”, in *Estudos Universitários*, Universidade Federal de Pernambuco, 1973.)

Pontos Fundamentais do Pensamento Aristotélico

Assim, resumindo, pode-se dizer que, para Aristóteles, a Beleza é uma propriedade do objeto e consiste, principalmente quando aparece como Belo, na harmonia das partes de um todo que possua grandeza e medida. As três características principais da Beleza são, portanto, harmonia, grandeza e proporção. A fórmula que traça as fronteiras da Beleza é “a unidade na variedade”. Aristóteles pressente, pelo menos, a fragmentação do campo estético, tanto assim que considera a Comédia como uma Arte do feio mas, mesmo assim, não se furta a incluí-la no campo estético. O realismo não se confunde com nenhum pensamento estreito, pois o que ele empreende é a revelação da própria essência das coisas. Sob o ponto de vista da fruição, da contemplação do sujeito, a Beleza é aquele bem que é aprazível porque é bem. A Arte não é uma forma de conhecimento, a não ser que se entenda o conhecimento, aqui, como aquilo que os estetas modernos chamam de “conhecimento poético”. Apesar disso, o espírito, ao ser movido pela Beleza, normalmente se põe a refletir sobre aquilo que viu e lhe causou prazer. A Arte é, mais, um depoimento do mundo, contido numa outra realidade, transfigurada. A realidade contém verdades tão altas e nobres quanto as que o idealismo pressente, transferindo-as porém exclusivamente para o mundo superior das essências. Essas realidades podem ser atingidas, por um outro *arrebatamento*, na comunhão com a própria corrente de vida dos seres, também inesgotável e profunda. Talvez, então, o pensamento platônico e o aristotélico sejam processos diferentes de acercamento da realidade íntima das coisas. O mundo é regido por uma harmonia que se reencontra na Arte e no conhecimento. O pensador — seja cientista ou filósofo — procura encontrar na realidade os rastros dessa harmonia, os quais evidenciam, através de relações, as leis do mundo. O artista procura recriá-las, num universo em que a realidade se reconheça, transfigurada.

CAPÍTULO 5

Teoria Plotínica da Beleza

Plotino e Aristóteles

Pode-se dizer que o fundamento da visão de Plotino sobre a Beleza é platônico. Mas isso, para seguir sua visão geral, muito aproximada da de Platão. De fato, o "Logos VI" da *Enéada I* contém sugestões originais e valiosíssimas, sugestões que parecem anunciar boa parte do pensamento estético moderno, isto de Kant a Bergson ou Jacques Maritain.

É verdade que Plotino parte de uma crítica a Aristóteles. Tendo este delimitado a Beleza, definindo-a objetivamente e realisticamente como resultante da harmonia das partes de um todo, Plotino parte para seu pensamento estético investindo violentamente contra essa ideia aristotélica. Sem citar o nome de Aristóteles, é evidente que é contra ele que Plotino se dirige, ao dizer:

> "Todo mundo, por assim dizer, afirma que a harmonia das partes entre si e em relação ao todo, acrescido de um bom toque de cor, constitui a Beleza para a vista. E, para os objetos da vista, assim como para todos os demais (objetos), a Beleza consiste em que sejam harmoniosos e proporcionados. De acordo com isso, só o composto, e não o simples, é que seria necessariamente belo. Para esses (que acreditam nisso), será belo o todo, mas as partes, cada uma de *per si*, não terão beleza alguma, senão enquanto estejam integrando o todo, para que (assim) sejam belas. E contudo é necessário que, se o todo seja belo, sejam belas também as partes. Um todo belo não se integra de partes feias: todas hão de ter aprisionado a Beleza. Além disso, para essas pessoas, as cores belas, assim como a luz do Sol, sendo, como são, simples e não lhes vindo a Beleza de harmonia nenhuma (de partes), estariam excluídas da Beleza." (*Enéada*, vol. I, tradução argentina de Juan David Garcia Baccá, Editorial Losada, Buenos Aires, 1948, p. 168.)

Assim, para Plotino, a Beleza não podia consistir na harmonia das partes do objeto estético, como pensava Aristóteles, porque, a ser assim, as coisas simples, como uma cor pura, por exemplo, não poderiam ser consideradas belas.

Beleza do Simples?

Talvez seja conveniente, de início, dizer que, quanto a mim, não aceito a crítica de Plotino a Aristóteles, se bem que considere o "Logos VI" da *Enéada I* como um dos textos estéticos mais sugestivos que já foram escritos. Por um motivo só: é que, para o homem, não existe nem existirá jamais nada que seja esteticamente apreciável como "simples", isto é, como puro e uno. Nós dizemos que um azul ou um vermelho puro são belos; mas, ao dizer isso, estamos com a memória povoada de outras cores. Dizemos que o azul do céu, num dia de verão, é belo, mas, ao dizermos isso, ele está sendo

comparado com outros céus, vistos noutro dia. Só haveria uma maneira de vermos a simplicidade total em matéria de cor: era se só existisse uma cor, no mundo. Mas aí, a noção de Beleza ligada à cor nunca teria surgido.

Plotino diz, também, que, ao ouvirmos uma música, não é somente o todo da sonata ou da sinfonia que nos agrada; é cada som isolado, isto é, cada parte do objeto estético musical inteiro, é belo. De fato, às vezes, ouvindo uma nota só de violino ou flauta, nós dizemos que tal som isolado é belo. Mas, da mesma maneira que para a cor, só poderíamos falar em “som simples” se conseguíssemos apagar da memória, no momento de ouvi-lo, todos os sons desagradáveis que ouvimos desde o nosso nascimento; sons que, ali, agora, servem de contraste para aquele som que estamos ouvindo, e que, exatamente por esse contraste, é que nos parecem belos. A frase de Plotino, porém, é incisiva. Pergunta ele, aos que aceitam, em princípio, a ideia aristotélica de que só os seres complexos podem ter beleza:

> “Como poderia ser belo o ouro? E o resplendor da noite e os astros, por que serão belos de ver? Pelo mesmo motivo, quanto aos sons, a simplicidade afugentaria a beleza; e, no entanto, frequentemente, cada um dos sons de um todo musical belo é, por si mesmo, belo também.”

Influência Platônica em Plotino

Para enfrentar o impasse em que, segundo sua opinião, se via o pensamento aristotélico, Plotino envereda por um caminho neoplatônico. Liga novamente a beleza das coisas terrestres à participação numa Beleza absoluta, dizendo:

> “Uma coisa material bela surge por participação numa ideia saída do divino”, ou, como traduzem outros, “o corpo belo surge pela comunicação com um *logos* vindo dos deuses.” (Ob. cit., p. 170.)

Aliás, a influência de Platão é evidente a cada passo da pequena obra-prima de Plotino. Diz ele, por exemplo, que as belezas do sensível, as belezas do mundo terrestre, são

> “imagens eidéticas e sombras que, como escapadas, chegaram à matéria, adornaram-na e, ao surgir, nos transtornam”. (Ob. cit., p. 171-172.)

O caráter de êxtase e arrebatamento místico ligado à Beleza, tão presente em Platão, aparece também muitas vezes nas palavras de Plotino:

> “Estas têm que ser as emoções que surgem ante qualquer coisa bela: exultação, arroubo, anelo, amor, deleitável arrebatamento.” (Ob. e p. cits.)

A *reminiscência* platônica encontra, também, eco em Plotino, que afirma, a certa altura de seu tratado:

> “Sendo a alma por natureza o que é e estando muito próxima a Essência suprema entre os seres, ante qualquer coisa que ela veja pertencer a seu mesmo gênero ou que possua uma marca de parentesco, regozija-se e se transporta, atrai-a para si e volta a *recordar-se* de si e de tudo o que é seu (que pertence à sua natureza).” (Ob. cit., p. 169.)

Artes Visuais, Auditivas e de Ação

Alguns estetas modernos, procurando classificar as Artes, têm partido, para isso, dos sentidos estéticos por excelência, a vista e a audição. Nessa linha, as Artes são classificadas em visuais, como a Pintura, e auditivas, como a Música. Note-se, porém, que existem Artes como a Poesia ou o Romance que sendo mais intelectuais e de ação, não se enquadram bem em nenhum dos dois tipos. A Pintura é, de fato, puramente visual: um cego não pode jamais fruir da beleza de um quadro e, portanto, o sentido da visão é fundamental, aí. Um surdo total não pode fruir a beleza de uma sonata. Mas para um poema ou um romance, não interessa qual o sentido que leva a obra ao intelecto: o que importa é que este apreenda o sentido das palavras, seja qual for o sentido usado como veículo.

Plotino percebeu que os dois sentidos estéticos por excelência eram a visão e a audição. Diz ele:

> "Encontra-se a beleza sobretudo na vista; acha-se também no ouvido." (Ob. cit., p. 167.)

Entretanto, estava atento para o fato que acabamos de sublinhar a respeito de Artes como o Romance, o Teatro e a Epopeia, mais ligadas ao comportamento e às ações humanas. Tanto assim que afirma:

> "Mas para os que se elevam progressivamente desde a sensação para o supremo, há empresas belas, ações e comportamentos belos." (Ob. e p. cits.)

Plotino e Kant

Quando estudamos, de passagem, o pensamento kantiano, chamamos atenção para o fato de que, para Kant, além da inteligência e da vontade, existe uma terceira faculdade, apta a julgar da Beleza. É o *juízo de gosto*, que Kant afirma ser governado pela sensação de prazer e desprazer, dominado pela imaginação livre, aliada, talvez ao entendimento.

Plotino parece ter se antecipado a Kant, nisso, quando afirma:

> "A Beleza mesma é conhecida por aquela faculdade da alma que à Beleza está ordenada, faculdade que não reconhece rival em discernir o que se refere à Beleza, mesmo quando outra faculdade da alma contribua com um juízo complementar." (Ob. cit., p. 170.)

Teria ele também, como Kant, pressentido que o campo estético não poderia se esgotar somente com o Belo clássico? Será que estava predisposto a aceitar o Mal e o Feio como legítimos, no campo estético? Parece que não. O substrato platônico de seu pensamento levava-o a outros caminhos. Mas talvez Plotino — que, em Estética, foi mais longe do que seu mestre, Platão — visse o Mal e o Feio como ilegítimos apenas no mundo e na vida, mas não na Arte. Essa é uma dúvida que nos fica diante de textos como este:

> "É preciso, pois, estudar a Beleza e o Bem, o Feio e o Mal, colocando em primeiro lugar a Beleza, ou, o que é o mesmo, o Bem." (Ob. cit., p. 175.)

A identificação entre Beleza e Bem é platônica, sem dúvida. Mas por que Plotino diz que é preciso estudar "a Beleza e o Bem, o Feio e o Mal"? É claro que ele dá primazia hierárquica à Beleza e ao Bem, mas não deixou de afirmar, pelo menos, a necessidade de estudar o Feio e o Mal.

Plotino, Hegel e Maritain

O pensamento de Plotino volta-se, assim, para as fontes platônicas e traz algumas valiosas contribuições para o estudo da Beleza e da Arte. Exemplo disso é o que ele afirma sobre a natureza do prazer estético. Para Aristóteles, o prazer que experimentamos diante de um quadro ou de uma tragédia, vem da alegria de reconhecer aquilo que foi imitado pelo artista. Creio que essa ideia aristotélica não seria nunca exposta desse modo esquemático, grosseiro e inaceitável, se não fizesse parte de um simples esboço a ser desenvolvido em aula: ela tem de ser bem-desenvolvida e explicada, sob pena de causar muitas confusões. Porque se o prazer estético viesse da alegria de reconhecer o imitado, nós não poderíamos achar belo um retrato pintado por Holbein ou Lucas Cranach, uma vez que nunca conhecemos os modelos que os dois retrataram.

Plotino resolve o problema do prazer estético de modo inteiramente diverso. Para ele, a alegria que a alma sente diante de uma obra bela origina-se do fato de que, diante dela, nós sentimos que estamos diante da chispa de outra alma humana; o artista colocou em sua obra uma fagulha, um brilho de sua alma, e a nossa, ao captá-la, se alegra, porque aquele encontro é, de fato, um reencontro:

> "Qual é, pois" — pergunta Bosanquet — "a natureza do prazer estético ou do amor à Beleza?" E ele próprio dá a resposta de Plotino: — "Na beleza material, e não meramente na destreza da imitação do artista, como sugeriam Aristóteles e Plutarco, *a alma reconhece uma afinidade consigo mesma*." (*História da Estética*, ob. cit., p. 138.)

As palavras do próprio Plotino, porém, são, talvez, mais expressivas. Diz ele:

> "Voltando, pois, de novo ao princípio, digamos antes de tudo o que é a Beleza nos corpos. É um certo algo que se nos faz sensível ao primeiro choque. A alma fala dela sem dificuldade, como de coisa conhecida, e quando a reconhece explicitamente, acolhe-a em si mesma e, de certa maneira, com ela se harmoniza. Ao contrário, quando se vê diante do Feio, encolhe-se, repele-o e se afasta, notando-se a alma, não concorde com ele, mas sim estrangeira." (Ob. cit., p. 169.)

Encontraremos ressonância desse pensamento em Hegel, como veremos depois, e, mais modernamente, em Jacques Maritain, quando afirma:

> "A inteligência frui a Beleza porque nela se reencontra e se reconhece, pondo-se em contacto com sua própria luz." (*Arte y Escolástica*, tradução argentina, edição de *La Espiga de Oro*, Buenos Aires, 1945.)

O pensamento estético de Plotino influenciou todo o pensamento primitivo medieval e os escolásticos; Santo Agostinho e Santo Tomás trazem, indiscutivelmente, sua marca. Muitas objeções, por outro lado, já se levantaram contra sua crítica à teoria aristotélica, algumas baseadas no pensamento de Platão, para quem mesmo uma cor pura tem partes nas quais se manifesta sua simplicidade (cf. Bosanquet, ob. cit., p. 141). De qualquer modo, ele levantou "uma porção de questões estéticas, coisa que, por si, já é um grande mérito".

Plotino e Bergson

É curioso observar o parentesco estreito que existe entre um pensador antigo, como Plotino, e outro, contemporâneo nosso, como Henri Bergson. É sabido que foi Bergson quem revalorizou, modernamente,

o “conhecimento místico”, reconhecendo que os místicos cristãos, como Santa Teresa ou São João da Cruz, colocavam-se diretamente em contacto com aquilo que a intuição buscava. Os místicos cristãos, partindo da ideia de que o coração humano era o templo do Espírito Santo, viam a caminhada para o Divino como uma entrada ascética e exaltante para o interior e o centro da alma humana. Para Bergson, tudo isso se confundia com a duração e o impulso vital subterrâneo, do qual a existência recebia existência e sentido.

Pois o pensamento de Plotino parece se antecipar não só a Santa Teresa e São João da Cruz como ao próprio Bergson, quando ele afirma:

> “De que maneira, por meio de que artifício contemplará alguém a Beleza incomensurável, que permanece dentro de nós, como em tabernáculo sagrado, e de nenhum modo sai ao exterior para que a veja qualquer adventício? Aquele que possa, que avance e continue avançando até dentro, deixando fora toda a visão dos olhos, sem voltar-se para os esplendores dos corpos antes vistos... Volta-te para ti mesmo, e olha. E se talvez não te vês ainda belo, faz como o escultor com uma estátua que deve ficar bela: que corta isto, dá um polimento naquilo, alisa uma parte, limpa outra, até que a beleza das linhas se ostente na escultura. Da mesma maneira, corta de ti o supérfluo, endireita o torto, faz com que o que é tenebroso resulte esplendoroso por purificação, e não cesses de lavrar tua própria estátua, até que resplandeça em ti o brilho divino da Virtude, até que vejas a temperança (a Beleza divina) assentada em seu trono sagrado.” (Ob. cit. p. 177-178.)

As Duas Definições da Beleza

Assim, para Plotino, “a Beleza não é uma harmonia, é uma luz que dança sobre a harmonia”. É a velha Ideia platônica do esplendor, do brilho da Beleza. Aqui, porém, é que Plotino acrescenta algo de muito importante a todos os pensadores que, antes dele, tinham se detido sobre o problema da Beleza e da Arte. Qual seria a natureza dessa luz? Platão acentuara que ela era o reflexo da Beleza Absoluta, fazendo brilhar os seres terrestres, fossem eles da Natureza ou da Arte. Aristóteles falara em *harmonia*, mas deixara a luz, o brilho, de lado. Plotino define a Beleza como uma luz que dança sobre a harmonia, tentando como que uma primeira síntese entre a luz platônica e a harmonia aristotélica.

Mas ele não se detém aí, fazendo como que, uma adição de duas teorias incompletas, para voltarmos a uma expressão usada na introdução deste Manual. Plotino empreende uma aproximação maior e mais profunda em direção à própria essência da Beleza. A luz que dança sobre a harmonia seria antes de mais nada, resultante de uma certa *intensificação do ser*, se assim se pode falar. É o que parece depreender-se de textos como este em que ele afirma:

> “A Beleza é os seres em máximo de ser.” (Ob. cit., p. 175.)

Entretanto, em nossa opinião, o texto mais importante de Plotino no campo da Estética é aquele no qual ele liga a Beleza à luz da *forma*. É claro que usamos aqui o termo em seu sentido filosófico, isto é, como *princípio ativo e determinante do ser*, oposto à *matéria, princípio determinado e passivo*. Plotino afirma textualmente:

> “Tudo o que é amorfo, nascido para receber uma forma e uma ideia, é feio e estranho a todo *logos* divino: tal é o absolutamente feio. É também feio o que não é dominado por uma forma e um *logos*, por não haver-se a matéria deixado conformar integralmente segundo a ideia.” (Ob. cit., p. 170.)

E é partindo dessa ideia que ele então formula aquele que me parece o texto antigo mais preciso e forte, o mais apto a, pelo menos, nos fazer pressentir a essência da Beleza; é aquele no qual ele diz que a Beleza resulta do

> “domínio da forma sobre o obscuro da matéria”. (Ob. cit., p. 171.)

CAPÍTULO 6

Teoria Kantiana da Beleza

O Juízo de Conhecimento e o Juízo de Gosto

Até aqui, em nosso estudo sobre a Beleza, seguimos um critério cronológico e histórico, porque, no caso, ele é, mesmo, bastante didático. Agora, porém, vamos abandoná-lo um pouco, porque, tendo chegado às primeiras indicações de uma síntese filosófica, realista e objetivista sobre o problema, temos obrigação de nos voltar para a violenta reação kantiana, que pretendeu deslocar o centro de existência da Beleza do objeto para o sujeito.

Segundo acentua Moritz Geiger, Kant, em vez de tentar a solução dos problemas estéticos — entre os quais se destacam o da Beleza e o da Arte — tratou de demonstrar que eles eram insolúveis. A impossibilidade de resolver os problemas estéticos adviria, em primeiro lugar, da diferença radical existente entre os juízos *estéticos* (ou juízos de gosto), e os juízos de *conhecimento*.

De acordo com Kant, os juízos de conhecimento emitem conceitos que possuem *validez geral*, por se basearem em propriedades *do objeto*. Quando eu digo: “Esta rosa é branca”, estou emitindo um juízo de conhecimento: o resultado dele é um *conceito* indiscutível, válido para todo mundo, de validez geral, porque baseado em propriedades objetivas da rosa.

Já os juízos estéticos não emitem conceitos: decorrem de uma simples *reação pessoal do contemplador* diante do objeto, e não de propriedades deste. Por isso, quando eu digo “Esta rosa é bela”, este juízo exprime somente o fato de que tal rosa me agrada: eu não posso exigir, para ele, como para o outro, o assentimento, a concordância geral, validade geral para aquilo que é resultado de uma simples reação pessoal minha. Daí dizer Geiger, a respeito do pensamento de Kant:

> “O conteúdo do juízo estético é *a reação do sujeito*, e não a propriedade do objeto. *Esta rosa agrada*, tal seria a forma adequada desse aspecto do juízo estético.” (Ob. cit., p. 50.)

O Juízo Estético e o Juízo sobre o Agradável

Feita esta primeira distinção entre o juízo de gosto (que tem um princípio determinante puramente subjetivo) e o juízo de conhecimento (que fornece conceitos de validade geral), temos que distinguir ainda, dentro do pensamento kantiano, o juízo *estético* do juízo *sobre o agradável*. Quando eu digo “Este alimento é bom”, estou dizendo simplesmente que sinto uma *sensação agradável* quando como tal alimento; trata-se de um juízo sobre o agradável, baseado numa pura sensação subjetiva minha, porque, de fato, quando digo “Este alimento é bom” estou dizendo na verdade é que “Este alimento me agrada a mim”. Daí dizer Kant que

> “o agradável é aquilo que agrada aos sentidos, na sensação”. (“Crítica do Juízo”, § 3, em *Le Jugement Esthétique,* textos escolhidos, Presses Universitaires de France, Paris, 1955, p. 4.)

Primeiro Paradoxo Kantiano sobre a Beleza

O juízo estético é, assim, ambíguo, comparado com os outros dois, dos quais ele, ao mesmo tempo, difere e tem alguma coisa. Ele parece com o juízo sobre o agradável porque, como este, se baseia numa simples sensação de prazer que o sujeito experimenta diante do objeto. Mas difere do juízo sobre o agradável porque a pessoa que gosta de um quadro não se conforma em que este seja belo apenas para ela: quer que todo mundo goste também.

Ocorre coisa semelhante se compararmos o juízo estético com o juízo de conhecimento. Por um lado, ele difere deste, porque não se baseia em conceitos, e sim numa sensação; por outro lado, é semelhante, porque nós exigimos para ele validade geral. Temos então sobre o que até aqui foi exposto:

Juízo de conhecimento: “Esta rosa é branca”. (Conceito, validez geral.)

Juízo sobre o agradável: “Este alimento me agrada”. (Sensação, reação puramente pessoal do sujeito, ausência, de validade geral.)

Juízo estético: “Esta rosa é bela”. (Sensação agradável do sujeito, ausência de conceito, mas exigência de validez universal.)

De modo que o juízo estético, “Esta rosa é bela”, se distingue do juízo de conhecimento porque não exprime nenhum conceito fornecido pelas propriedades do objeto, mas simplesmente uma sensação que foi agradável ao sujeito. E distingue-se do juízo sobre o agradável porque, quando um sujeito diz “Esta rosa é bela”, não se contenta em que isso tenha validade somente para ele: exige, para esse juízo subjetivo, um assentimento geral, como se tivesse emitido um *conceito objetivo*. Por isso, para Kant, a Beleza, ou melhor, “a satisfação determinada pelo juízo de gosto” — que é como ele preferia chamar a Beleza — é, em primeiro lugar e antes de mais nada, “aquilo que agrada universalmente sem conceito”, ou seja, “um universal sem conceito”, para usar a fórmula que ficou mais conhecida.

Segundo Paradoxo Kantiano sobre a Beleza

A primeira característica da Beleza, de acordo com Kant, isto é, “universal sem conceito”, constitui portanto, como se viu, um paradoxo: quando o sujeito emite um juízo estético, não está exprimindo um conceito decorrente das propriedades do objeto, mas apenas uma sensação de prazer (ou de desprazer) que ele experimentou diante do objeto. No entanto, o sujeito exige sempre para esse juízo estético, sem conceito, o assentimento mais geral possível, a validez universal.

Pergunta Kant: “Qual a razão disto? Por que o juízo estético, eminentemente subjetivo, exige paradoxalmente, o consenso universal”? E responde ele mesmo: “O motivo disso é que a Beleza, a satisfação determinada pelo juízo de gosto, é resultante de faculdades *necessariamente* comuns a todo homem, a sensibilidade, ou imaginação, aliada talvez ao entendimento”. A satisfação determinada pelo juízo estético apoia-se no livre jogo da imaginação, é uma espécie de harmonização das faculdades causada pela sensação de *prazer*:

> “O sentimento estético apoia-se, portanto, no livre acordo dos elementos que possuem validez geral e são necessários para a apreensão de todo objeto. Isto é o que autoriza o sentimento estético a pretender, também, validade geral, se bem que, como já se disse, não exista maneira nenhuma de demonstrar conceitualmente a justeza dessa pretensão.” (Moritz Geiger, ob. cit., p. 53.)

Daí, então, a segunda característica, aparentemente ambígua e paradoxal, da Beleza, da satisfação determinada pelo juízo de gosto: “é uma necessidade subjetiva que nos aparece como objetiva”. Tendo

todos os homens, necessariamente, essas faculdades, cujo jogo, não ligado a conceitos, mas livre, produz a sensação de prazer ou desprazer, é natural que o sujeito, ao experimentar uma sensação de prazer diante de um quadro ou de um romance, exija, para seu juízo, o assentimento de todos os outros homens, a aprovação geral.

Terceiro Paradoxo Kantiano sobre a Beleza

Para bem se entender o terceiro paradoxo kantiano sobre a Beleza, temos de voltar a refletir sobre as diferenças entre o juízo estético e o juízo sobre o agradável. Quando eu digo "Esta rosa é bela" e "Este alimento me agrada", ambos os juízos se baseiam simplesmente numa sensação de prazer minha. Mas, se pensarmos bem, veremos que existe uma diferença bastante acentuada entre as duas formas de prazer. Quando uma pessoa se alimenta, tem um *interesse* físico a satisfazer, de modo que o prazer causado por esta sensação é um prazer *interessado*. Mas quando experimentamos uma sensação de alegria diante de uma rosa, ou de um torso grego, o prazer é de natureza diferente, é uma alegria gratuita e desinteressada. Como já se disse mais ou menos antes, Kant não estuda propriamente as características do objeto belo, mesmo porque sua crítica teve principalmente, em Estética, o objetivo de provar que isso não era possível; o que ele estuda é "o ato de consciência que julga a Beleza". E é nesse sentido que ele continua sua exposição, afirmando que o sentimento da Beleza não procura satisfazer nenhuma inclinação, pelo menos diretamente; é um sentimento puramente contemplativo; não é turvado por nenhum desejo, "é um prazer desprovido de interesse", "um prazer desinteressado":

> "O julgamento de gosto é puramente contemplativo, é um julgamento que, indiferente à existência de um objeto, une somente sua natureza ao sentimento de prazer e de desprazer. Mas esta contemplação mesma não é regida de acordo com conceitos" — diz Kant, acrescentando que o agradável, a beleza e o bem são satisfações, mas que "pode se dizer que, destas três espécies de satisfação, somente aquela dada pelo gosto da Beleza é uma satisfação desinteressada e livre." ("Crítica do Juízo", ob. cit., p. 6-7.)

Quarto Paradoxo Kantiano sobre a Beleza

Para entendermos o quarto paradoxo kantiano sobre a Beleza, é fundamental distinguir, em seu pensamento, o *fim* da *finalidade*. Já chegamos à conclusão de que a satisfação determinada pelo juízo de gosto é desprovida de interesse. Ora, afirma Kant:

> "Todo *fim*, considerado como princípio de satisfação, comporta sempre um interesse como motivo de julgamento, trazido sobre o objeto do prazer." (Ob. cit., p. 18.)

O contrário ocorre com a *finalidade*. Do ponto de vista estético, finalidade é, para Kant, "alguma coisa que o sujeito descobre no objeto e que tem o dom de excitar harmoniosamente suas faculdades". Temos então o *fim* ligado ao objeto e à sua destinação útil; e a *finalidade*, ligada ao sujeito e à sensação de prazer harmonioso que ele experimenta. Se eu digo que uma máquina é boa, tenho em vista o *fim*, a destinação útil à qual ela se destina e que satisfaz. Mesmo que eu diga que a máquina é bela, o prazer que isto exprime é sempre ligado ao *fim*, e portanto interessado, não pode ser um julgamento puramente estético. O *fim* é ligado a propriedades do objeto, e o juízo estético é puramente subjetivo, baseado no livre jogo da imaginação e do entendimento. Nenhum prazer ligado ao *fim* pode ser estético, porque todo ele é interessado.

A diferença essencial que existe entre o *fim* e a *finalidade* é, então, que o primeiro se liga a

propriedades e à destinação útil do objeto, e a segunda liga-se mais à forma e ao sentimento de prazer ou desprazer que desencadeia no sujeito. O prazer causado pela *finalidade* é decorrente da “simples apreensão da forma” do objeto pelo sujeito; é um “julgamento estético sobre a finalidade do objeto”, ao contrário do julgamento sobre o fim, que não é estético, mas interessado.

De tudo isso, vem a afirmação de Kant de que “o juízo estético não tem outro fundamento senão a forma da finalidade de um objeto”, e também a quarta fórmula kantiana sobre a Beleza: “a satisfação determinada pelo juízo de gosto é uma finalidade sem fim”.

Beleza Livre e Beleza Aderente

No pensamento de Kant foi ainda muito importante, para a Estética, a distinção que ele estabeleceu entre Beleza *livre* e Beleza *aderente*, distinção que iria repercutir profundamente nas teorias sobre Arte abstrata em nosso século. É claro que, em Arte, é muito mais importante o trabalho de criação do que qualquer teoria. Assim, o que teve papel mais saliente para a formulação da Arte abstrata foram obras como, por exemplo, a pintura de Kandinsky. Mas, depois disso, sem dúvida, quanto à parte das teorias, exerceram influência fundamental para isso as ideias de Worringer sobre “abstração e natureza”, ideias que, sem dúvida, se fundamentam na distinção já referida e que integram o sistema de pensamento de Kant.

Pode-se dizer que a distinção entre Beleza *livre* e Beleza *aderente* se deriva da anteriormente explanada entre *finalidade* e *fim*. São três graus de utilidade decrescente e gratuidade crescente: o dos objetos puramente ligados ao *fim* e à sua destinação útil, como um trem; e, mesmo já dentro do campo da Beleza, isto é, já dentro do campo da *finalidade*, o dos objetos que representam coisas (Arte figurativa) e dos que representam simples formas (Arte abstrata). Kant acha que, quando olhamos uma locomotiva, não podemos nunca olhá-la desinteressadamente, porque temos sempre em vista o *fim* útil ao qual ela se destina. Quando olhamos um quadro, é outra coisa: temos em vista simplesmente o prazer do contemplador. Mas, mesmo aí, se o quadro representa um cavalo, por exemplo, a contemplação da Beleza é turvada pelo *conceito* que fazemos de um cavalo, enquanto que se o quadro apresenta somente formas geométricas, a contemplação é mais desinteressada e livre e portanto mais pura. É por isso que ele chama a Beleza ligada às artes figurativas de “aderente” (porque ela *adere* ao conceito que fazemos das coisas representadas); e chama “livre” a que se liga às artes abstratas, que representam formas puras.

A Beleza livre não supõe, portanto, nenhum conceito do que seja o objeto; a Beleza aderente, não só supõe tal conceito, mas supõe ainda a perfeição do objeto em relação a esse conceito. Daí dizer Kant que

> “os desenhos à moda grega, os ornamentos de quadrados ou de papéis pintados etc., não significam nada por eles mesmos, não representam nada, nenhum objeto de um conceito determinado e são belezas livres. A beleza de um ser humano — e, nesta espécie, a de um homem, de uma mulher, de um menino — a beleza de um cavalo, de um monumento, implicam um conceito do fim que determina o que deve ser o objeto e por consequência um conceito de sua perfeição: são, assim, apenas belezas aderentes”.

A concepção kantiana do *prazer desinteressado*, assim como a satisfação determinada pela Beleza *livre* — que, pelos kantianos, é considerada a única Beleza esteticamente pura — não é estranha aos inúmeros preconceitos sobre a Arte “pura” e sobre os “perigos” que representam as “impurezas” de determinadas formas de Arte em nosso mundo contemporâneo. E é talvez conveniente corrigir e equilibrar um pouco essa influência com as imprecações desesperadas de Nietzsche, principalmente através de suas formulações sobre a Arte dionisíaca, e para quem falar em “prazer desinteressado” era o

mesmo que dizer “interesse desinteressado”. De fato, as Artes abstratas são mais puras, equilibradas e desinteressadas. Mas não são as únicas. Pelo contrário. Existem outras de natureza bastante diferente, que ganham em violência e complexidade o que perdem em pureza, o que leva Nietzsche a dizer:

> “A embriaguez apolínea excita sobretudo o órgão visual, de maneira a produzir-lhe a acuidade da visão. O pintor, o escultor e o poeta épico são visionários por excelência. Ao contrário, no estado dionisíaco, é todo o sistema emotivo que é ativado e dilatado: de modo que descarrega de uma só vez a totalidade dos seus meios de expressão e põe em jogo a sua força de representação, imitação, transfiguração e metamorfose, toda espécie de mímica e ficção simultaneamente.” (“Crepúsculo dos Ídolos”, em *Nietzscheana*, José Olympio Editora, Rio, 1949, tradução de Alberto Ramos, p. 195.)

E ainda, na *Origem da Tragédia*, diz Nietzsche, investindo contra a ideia kantiana de que a “pureza” era o valor estético maior:

> “Em virtude de um milagre metafísico da vontade helênica, os dois instintos — apolíneo e dionisíaco — se encontram e se abraçam, para, num amplexo, gerarem a obra superior que será ao mesmo tempo apolínea e dionisíaca, a Tragédia grega.” (Ob. cit., p. 35-36.)

Por outro lado, Moritz Geiger aponta uma contradição fundamental no pensamento kantiano. Pergunta Geiger:

> “Se o sentimento estético é realmente expressão de faculdades cognoscitivas de validez geral, não teremos que admitir também que em todos os homens os mesmos objetos devem provocar o sentimento estético adequado, assim como as faculdades cognoscitivas universalmente válidas constituem o fundamento do juízo lógico adequado? E se esta consequência é correta, não se poderia, do mesmo modo, assinalar, teórica e conceitualmente, qual deve ser, no objeto, a condição apta a suscitar o livre acordo das faculdades cognoscitivas?” (Ob. cit., p. 53-54.)

É uma objeção que nos parece irrespondível e que atinge o próprio cerne do pensamento kantiano. Este, porém, permanece como uma das maiores contribuições que já surgiram no campo da Estética e lançou luz sobre algumas de suas mais enigmáticas questões, podendo-se assinalar entre estas, por exemplo, a do papel da imaginação na Arte, da imaginação desprezada pelos intelectualistas radicais e cuja importância foi assinalada definitivamente por Kant, tanto para a criação quanto para a fruição da Arte.

CAPÍTULO 7

A Beleza Segundo a Estética Idealista Alemã

Schiller e a Reconstrução da Estética

Como se viu, e de acordo com a observação de Moritz Geiger, o que Kant empreendeu, talvez sem querer, foi uma verdadeira destruição da Estética. Note-se que não se trata, no pensamento kantiano, apenas de acentuar a importância do gosto particular de cada um; ou a colaboração que o contemplador tem que prestar à obra de arte; ou, ainda, as variações legítimas ou ilegítimas de gosto individual — assuntos que serão examinados, aqui, depois, pelo menos de passagem. Ao dizer que a Beleza não está no objeto mas, sim, é uma construção do espírito de quem olha para o objeto, Kant tornou impossível qualquer julgamento das obras de arte. De fato, se a Beleza é construída pelo espírito do contemplador, os objetos não são mais nem belos nem feios. Não existirá mais um quadro feio e outro belo: o quadro será feio ou belo de acordo com a reação de quem se ponha diante dele.

É claro que existem as variações legítimas e pessoais, do gosto; uma pessoa pode preferir Beethoven a Bach e outra achar o contrário: trata-se, aí, de variações legítimas do gosto. Mas preferir uma música qualquer, sentimentalmente comercial a Mozart, aí é uma variação *ilegítima* do gosto. Entretanto, no pensamento kantiano não existem elementos para considerar essa variação *ilegítima*: o sujeito diz que, ao ouvir a música sentimental e comercial, "constrói a Beleza dentro de si", e não constrói a mesma Beleza ao ouvir Mozart. A Beleza não estando no objeto estético, nós não temos objeção nenhuma a apresentar ao portador dessa preferência, comprovadamente ilegítima pelo julgamento unânime dos espíritos superiores e pela passagem do tempo.

A Estética ficaria, pois, reduzida a escombros, a se aceitar integralmente o pensamento kantiano — que, por outro lado, teve um grande mérito: o de chamar a atenção para o fato de que a fruição da Beleza não era meramente intelectual, pois tinha papel fundamental, nela, a imaginação.

Assim, depois do formidável impacto da crítica kantiana, começou logo a se esboçar uma reação contra ela, se bem que os pensadores idealistas alemães, imediatamente posteriores a Kant, não deixassem, nunca, de revelar as profundas marcas que ele deixou em todo o pensamento ocidental. Schiller, por exemplo, — que, além de poeta e dramaturgo, foi um grande pensador nos domínios da Estética — tenta, logo depois de Kant, uma espécie de conciliação entre o objetivismo tradicional e o subjetivismo kantiano. Essa procura, aliás, continua a ser, de um modo ou de outro, a atitude da maioria dos estetas pós-kantianos. O pensamento de Schiller a respeito da Beleza pode se resumir nos termos seguintes:

> "A Beleza é realmente um objeto para nós, porque a reflexão é a condição de que tenhamos um sentimento dela. Mas, ao mesmo tempo, a Beleza é um estado de nosso sujeito, porque o sentimento é a condição em que podemos ter ela uma percepção." (Cit. por Bosanquet, ob. cit., p. 335.)

Este pensamento do grande dramaturgo e poeta alemão, não sai exatamente da órbita kantiana, pois o

que Schiller chama de *reflexão*, ligando a Beleza a uma certa objetividade racional, é bastante diferente da noção que os realistas e objetivistas têm do intelecto e que — tenhamos isso sempre presente — não exclui o que a inteligência possui de enigma, de obscuro e intuitivo. Mas, apesar disso, ao dizer que a Beleza é, para nós, um objeto, o que Schiller faz é esboçar uma das primeiras reações contra os paradoxos extremados de Kant.

A Teoria da Aparência Estética

Schiller é ainda importante nas investigações estéticas porque formulou uma teoria, retomada depois sob outros termos pela Estética fenomenológica: a da *aparência estética*. Segundo essa teoria, o mundo da Arte e da Beleza é "um mundo de aparência", mas a aparência estética é uma aparência honesta, "porque não pretende ser outra coisa senão aparência". O que não significa que o mundo da Arte seja inferior ao mundo real: preparando, já, o caminho para a Estética hegeliana, Schiller coloca a aparência estética em hierarquia superior à do mundo real. "A realidade é obra das coisas, a aparência (estética) é obra dos homens", diz ele, acrescentando que "o homem é civilizado na proporção em que aprende a valorizar a aparência por cima da realidade prática corrente."

Também foi Schiller quem formulou, com fundamento em Kant, a teoria da "arte como jogo", que examinaremos depois.

Schelling — A Beleza como Infinito

As ideias de Schiller influenciaram Schelling, num retorno neoplatônico à Estética metafísica, abalada, como já vimos, pela crítica kantiana. Com Schelling, voltamos à concepção platônica do caráter ideal da Beleza, como aspecto do Uno ou da Ideia, do Absoluto. Schelling define a Beleza como "a apresentação de infinito dentro do finito" (cf. Bosanquet, ob. cit., p. 337). Por isso, afirma ele, na *Filosofia da Arte*:

> "Pode-se dizer que existe Beleza sempre que se tocam a luz e a matéria, o ideal com o real. A Beleza não é nem o geral ou ideal — *isto, verdade* — nem o meramente real — *o real na ação*; portanto é a plena compenetração ou fusão de ambos. Há Beleza ali onde o particular — real — está tão adaptado a seu conceito, que este, enquanto infinito, ingressa no finito e é contemplado em concreto." (F. W. J. Schelling, *Filosofia da Arte*, tradução argentina de Elsa Tabernig, Editorial Nova, Buenos Aires, 1949, § 16, p. 33.)

Schelling faz ainda a seguinte distinção, importante em sua teoria sobre a Beleza:

> "A arte figurativa... é presidida pela unidade, em que o infinito é acolhido no finito... A retórica (oratória, artes literárias) é presidida por outra unidade em que o finito é incorporado ao infinito... A primeira unidade, chamá-la-ei *real*; à outra, *ideal*; e *indiferença* à unidade que compreende as duas." (Ob. cit., p. 20.)

A Liberdade e a Necessidade

Outra concepção importantíssima para o entendimento da estética de Schelling — que, com ela, trouxe uma contribuição fundamental à Estética — foi a da fixação do homem, como *liberdade* e sujeito,

colocado diante do mundo, como *necessidade* e objeto. Diz ele:

> "Toda produção estética parte de uma separação essencialmente infinita das duas atividades (a consciente, da liberdade, e a inconsciente, da Natureza), atividades que estão separadas em todas as produções livres. Mas como estas duas atividades devem ser representadas na produção artística como unidas, a obra de arte representa um infinito em forma finita. Pois bem: o infinito, apresentado em forma finita, é a Beleza." (Cf. Bosanquet, ob. cit., p. 369.)

Partindo dessa noção do mundo espiritual e humano da *liberdade* e do mundo da *necessidade* que é a Natureza, Schelling afirma:

> "Nossa explicação da Beleza como fusão do *real* e do *ideal* representado na imitação, implica, portanto, esta outra: a Beleza é a indiferença (união) da liberdade e da necessidade, contemplada em algo real." (*Filosofia da Arte*, § 16, nº 2, p. 34.)

Diz ele ainda:

> "Necessidade e liberdade comportam-se como o *inconsciente* e o *consciente*. Portanto, a Arte se fundamenta na identidade entre a atividade inconsciente e a consciente." (Ob. cit., § 19, p. 35.)

Dentro da orientação idealista neoplatônica de Schelling, encontramos ainda uma identificação entre Beleza, Verdade e Bem:

> "A Verdade que não é Beleza não é tampouco Verdade absoluta, e vice-versa. A oposição tão comum entre verdade e beleza, na Arte, fundamenta-se em que se entende exclusivamente por verdade a verdade falaz que só abarca o finito... Pelo mesmo motivo, o Bem que não é Beleza não é bondade absoluta, e vice-versa. Porque o Bem em seu caráter absoluto torna-se Beleza: por exemplo, em todo espírito cuja moralidade não se baseia na luta da liberdade com a necessidade, mas que exprime a harmonia e a conciliação absolutas." (Ob. cit., § 20, p. 36.)

O Absoluto como Termo da Caminhada Humana

Para bem entendermos tudo isto, é preciso ter em vista que, para Schelling, é fundamental a intuição do mundo enquanto caminha para um termo, para o qual o homem e a Natureza são inapelavelmente impelidos. Todas as coisas aspiram a ser mergulhadas no Absoluto: entretanto, como não podia deixar de acontecer, essa aspiração é mais presente no homem do que nos outros seres. O homem tem que ser entendido como um ser espiritual e consciente, colocado diante da Natureza cega, brutal, indiferente e mecanizada. O homem não se conforma com tal situação e procura, então, inserir o espiritual no sensível, para tornar este mais concorde com ele, e entrando assim também, de certo modo, num contacto mais íntimo com o Absoluto. A Beleza, a Verdade e o Bem são aspectos do Absoluto insertos na face do mundo. As Artes plásticas são as mais aptas a trazer o infinito ao finito: por isso, sua unidade denomina-se *real*. As Artes oratórias, ou literárias, apresentam o finito mergulhado no infinito, para a criação da Beleza: por isso, sua unidade chama-se *ideal*. As unidades que representam uma síntese, uma conciliação, chamam-se *indiferença*. Vem daí a definição, antes referida, de Schelling, quando ele afirma que a Beleza é a indiferença da liberdade e da necessidade contemplada em algo concreto.

Assim, a concepção da liberdade e da necessidade será importantíssima, entre outras coisas, para um entendimento da essência do Trágico e do Cômico, e isto não somente no campo da estética puramente schellinguiana. Sabendo-se, por exemplo, que Bergson distinguia o que ele chamava *real* da realidade cotidiana das coisas, dando, ao primeiro, o caráter de um mundo singular e livre em que tudo é novo — o fundo verdadeiro das coisas — teremos uma ideia de como o pensamento de Schelling marcou os grandes pensadores modernos. Tanto o Trágico quanto o Cômico serão explicados por Schelling partindo dessa noção de *liberdade* e *necessidade*, surgindo um ou outro conforme o homem se ponha como sujeito ou como objeto, o que deu origem, no pensamento de Bergson, à visão do Cômico como superposição do mecânico (necessidade) ao vivo (liberdade).

Schelling esboçou ainda a distinção entre Beleza transcendental e Beleza estética, às quais ele chamava respectivamente de Beleza absoluta e Beleza reflexa, aceitando, ao mesmo tempo, a ideia dos *modelos ideais* platônicos. Finalmente, compreendeu o Mal e o Feio, tanto na vida quanto na Arte, como *privações*, dizendo a esse respeito:

> "Consideradas desde o ponto de vista da totalidade ou como são em si, todas as coisas formadas em Beleza absoluta, os protótipos de todas as coisas, são, ao mesmo tempo, absolutamente verdadeiros e absolutamente belos. Em troca, o Mal e o Feio, assim como o erro e a falsidade, consistem em meras privações e só têm a ver com a contemplação temporal das coisas." (Ob. cit., § 21, p. 36.)

CAPÍTULO 8

Teoria Hegeliana da Beleza

A Beleza como Manifestação da Ideia

Hegel foi, sem dúvida, o maior dos pensadores idealistas alemães do século XIX. Assim, não é para diminuir sua importância que afirmamos que ele se limitou praticamente a aprofundar e sistematizar com mais rigor o pensamento de Schelling. De fato, como acentua Bernard Bosanquet, não existe nada na filosofia hegeliana que não se encontre, nem que seja por oposição ou sugestão, na filosofia de Schelling. É, por exemplo, seguindo os passos de Schelling, que Hegel afirma a respeito da Beleza:

> "A Beleza... se define como a manifestação sensível da Ideia." (Hegel, *Esthétique*, tradução francesa por J. G., Aubier, Edições Montaigne, Paris, 1944, p. 144.)

De acordo com Hegel, "a unidade da Ideia e da aparência individual é a essência da Beleza e de sua produção na Arte": se estivermos atentos para o fato de que a Ideia, em Hegel, é o mesmo que o Infinito ou o Absoluto, em Schelling, veremos que tanto faz definir a Beleza como "o Infinito representado através do finito" ou como "a Ideia representada através do sensível". Hegel aceita também, como Schelling, o fundamento platônico da explicação da Beleza, dizendo:

> "A Beleza... é um certo modo de exteriorização e representação da Verdade... Aceitamos, pois, no seu pleno significado, as palavras de Platão: deve-se considerar, não os objetos particulares qualificados como belos, mas a Beleza." ("Estética", "A Ideia e o Ideal", e "O Belo Artístico, ou O Ideal", tradução portuguesa de Orlando Vitorino, Guimarães Editores, Lisboa, 1953, p. 29 e 200.)

Beleza e Verdade

Entretanto, Hegel afasta-se de Platão e de Schelling, para distinguir claramente a Beleza da Verdade. Afirma ele:

> "Existe uma diferença entre a Verdade e a Beleza. A Verdade é a Ideia enquanto considerada em si mesma, em seu princípio geral e pensada como tal. Porque não é sob sua forma exterior e sensível que ela existe para a razão, mas em seu caráter de Ideia universal. Quando a Verdade aparece imediatamente à consciência na realidade exterior, e a Ideia permanece identificada e unida com sua aparência exterior, então a Ideia não é somente verdadeira, mas bela. A Beleza se define portanto como a manifestação sensível da Ideia". (*Esthétique*, textos escolhidos, Presses Universitaires de France, Paris, 1954, p. 206.)

Hegel critica violentamente, também, a visão kantiana da Beleza como algo de natureza não

conceitual. Racionalista extremado dentro de seu idealismo, não aceita que a Beleza seja um “universal *sem conceito*”, como queria Kant, e diz, textualmente:

> “Numerosos são aqueles que pensam que a Beleza em geral, precisamente por ser bela, não se deixa encerrar em conceitos e constitui, por esse motivo, um objeto que o pensamento é incapaz de apreender. Nós pensamos, pelo contrário, que só a Verdade é conceituável, pois só ela se fundamenta no conceito absoluto, ou, mais exatamente, na Ideia. Ora, sendo a Beleza um certo modo de exteriorização e representação da Verdade, por todas as suas faces ela se oferece ao pensamento conceitual, quando este possua, verdadeiramente, o poder de formar conceitos.” (*Estética*, tradução portuguesa já citada, p. 199-200.)

A Ideia e o Ideal

Distingue-se, assim, a *Ideia* — que, considerada enquanto em si mesma, é a Verdade — do *Ideal*, que é a Beleza, a Verdade exteriorizada no sensível e no concreto. A Ideia é a própria realidade, a essência profunda da realidade:

> “A Ideia, como tal, é a própria Verdade, mas a Verdade em sua generalidade ainda não objetivada. A Ideia como Beleza artística, ao contrário, tem como destinação ser uma realidade individual, assim como uma manifestação individual da realidade tem por destinação fazer aparecer nela a Ideia. Isto quer dizer que é indispensável que a Ideia e sua forma, como realidade concreta, estejam plenamente adaptadas uma à outra. Assim compreendida, a Ideia, enquanto realidade moldada a seu conceito, é o Ideal.” (*Esthétique*, textos escolhidos, p. 215.)

A Ideia, ou Espírito Absoluto, “comunica à Natureza toda a plenitude de seu ser” (*Esthétique*, trad. francesa, vol. I, p. 125.) Enquanto considerada em si mesma, é a Verdade. Considerada enquanto representada e exteriorizada no concreto, isto é, sob seu aspecto estético, é a Beleza, ou Ideal, como prefere Hegel.

Liberdade e Necessidade

Hegel segue ainda os passos de Schelling a respeito da *liberdade* e da *necessidade*, mas, como acontece quase sempre, é bem mais preciso a esse respeito do que seu antecessor. Diz Hegel:

> “Pode-se chamar, em resumo, *liberdade* aquilo que a subjetividade contém e pode captar em si mesma de mais elevado. A liberdade é a modalidade suprema do Espírito. Ora, enquanto a liberdade permanece puramente subjetiva e não se exterioriza, o sujeito se choca com o que não é livre, com o que é puramente objetivo, isto é, com a *necessidade* natural. Isto cria a exigência de conciliar os termos desta oposição. Mas encontra-se, além disso, no seio da interioridade e da subjetividade, uma oposição análoga. De um lado, a liberdade é o domínio de tudo o que é universal e autônomo —, as leis universais, o Direito, o Bem, a Verdade etc. Mas, por outro lado, é preciso admitir as inclinações do homem e seus sentimentos, as suas paixões, a tudo o que o coração do homem contém de individual. Esta oposição, ela também, leva ao combate, à contradição, e esta luta dá nascimento ao desespero, ao mais profundo sofrimento, ao tormento e à insatisfação. Os

> animais vivem em paz com eles mesmos e com as coisas que os cercam; mas a natureza espiritual do homem suscita a ambiguidade e a dissensão, nas contradições em que ele se debate.” (*Esthétique*, textos escolhidos, p. 202.)

Como se vê, o estado natural do homem é a contradição e o dilaceramento, não só perante a natureza, mas, dentro de si mesmo, entre a parte mais alta e mais nobre de seu espírito e suas paixões. A suprema aspiração humana é superar tal contradição, o que só é possível pela comunhão com o Absoluto, com a Ideia:

> “O que o homem procura, endurecido por todos os lados no finito, é a região de uma verdade mais alta e mais substancial, na qual todas as oposições e todas as contradições do finito encontram sua solução última, e a liberdade acha sua plena satisfação. Essa região é a da Verdade em si, e não a da Verdade relativa. A Verdade suprema, a Verdade enquanto tal, constitui a solução da oposição e da contradição supremas. Aí, a oposição da liberdade e da necessidade, do espírito e da Natureza, do saber e do objeto, da lei e dos impulsos, em suma, a oposição e a contradição em geral, qualquer que seja a forma de que todas se revistam, perdem seu valor e seu poder de oposição e contradição. Esta verdade revela, por um lado, que a liberdade, tomada por ela mesma, subjetivamente e isolada da necessidade, não é algo absolutamente verdadeiro; e por outro lado, que não se pode atribuir à necessidade isolada nela mesma um caráter de verdade.” (*Esthétique*, textos escolhidos, p. 205.)

As Três Etapas para o Absoluto

De acordo com a visão hegeliana do mundo, a Arte, a Religião e a Filosofia são as etapas fundamentais neste caminho do homem à procura do Absoluto. À Arte, cabe a espiritualização do sensível (cf. *Esthétique*, textos escolhidos, p. 16). À Religião, compete a captação interior daquilo que a Arte faz contemplar como objeto exterior. É como se a primeira representasse a tese, da qual a segunda seria a antítese, cabendo à Filosofia o papel de síntese entre as duas: “A Arte e a Religião estão unidas na Filosofia”. (*Esthétique*, textos escolhidos, p. 207-208.)

Para Hegel, tudo o que é real é cognoscível. O mundo é dilacerado entre dois extremos: de um lado, as coisas, do outro, a Ideia absoluta. Ao homem, cabe o trágico destino de ponte entre as coisas e o espiritual: ele é uma espécie de campo de batalha entre a Natureza e Deus. É ele um ser dividido, dilacerado, por ser um representante do espírito e da liberdade, colocado diante da necessidade da natureza, cega, brutal, indiferente e até hostil a ele. No seu anseio de captação do mundo, o homem sente a oposição entre sua natureza espiritual e a realidade bruta que o cerca. Tendo, porém, por um impulso irresistível, que receber esse mundo cego dentro de si, procura espiritualizá-lo, para diminuir a diferença e a oposição. É aí que ele se vale da Arte, da Religião e da Filosofia, como veículos de espiritualização do mundo. A Arte é o escalão inicial, através do qual, nesse processo de espiritualização do mundo, o homem procura humanizar as coisas, inserindo a Ideia no sensível. Ao espírito religioso, cabe criar as condições necessárias de interioridade, para que o homem possa acolher dentro de si a Ideia, captada no sensível, onde a Arte a introduziu. Daí resulta, dentro do espírito humano, uma oposição final entre o que existe de mais nobre e puro no homem, e o sensível, mesmo espiritualizado, que lhe foi oferecido pela Arte. Cabe à Filosofia destruir a oposição, o que ela faz sendo uma espécie de síntese conciliatória entre a Arte e a Religião.

É assim que o homem tenta superar a contradição fundamental de seu destino. O homem é duplamente dividido. Ser livre, criado para o espírito e a liberdade, vê-se arremessado diante da necessidade da Natureza. E, mesmo dentro de si, está sempre dividido entre a parte mais espiritual de sua

alma e as paixões. O conflito inerente à condição humana, só no Absoluto se resolve; mas a Beleza é uma das armas mais poderosas de que o homem dispõe para superar a angústia e o seu destino trágico.

Entre outras coisas, podemos então, com isso, entender quais eram, para Hegel, as essências do Trágico e do Cômico, através de um texto no qual, como Schelling, ele parece anunciar todo o pensamento de Bergson a esse respeito:

> "Na Tragédia, os personagens consumam sua ruína como consequência do caráter exclusivo de sua firme vontade, de seu caráter enérgico, ou então devem se resignar a admitir aquilo a que eles se opõem essencialmente... O que caracteriza o Cômico... é a satisfação infinita, a segurança que se experimenta, sentindo-se elevado acima da própria contradição, em lugar de ver nisso uma situação cruel e desgraçada." (*Esthétique*, textos escolhidos, p. 146-147.)

Ressalte-se que, para Hegel — como para Ortega y Gasset e outros pensadores contemporâneos —, a Tragédia, ao contrário de certas ideias feitas que tomaram conta do pensamento estético, não é dominada pela *fatalidade* exterior, e sim pela *vontade*. Não se pense que tal coisa foi uma variação do Trágico — o que importaria em negar sua natureza de essência da Tragédia — porque, apesar de certos lugares-comuns que são afirmados superficialmente sobre a visão grega do mundo, Aristóteles sugeria alguma coisa neste sentido. Pode ser que os gregos, de um ponto de vista religioso, digamos assim, acreditassem na fatalidade. Mas seus poetas e pensadores procediam de outro modo: tanto nas tragédias como nas epopeias gregas, os personagens aparecem tomando decisões e, segundo veremos quando examinarmos o problema do Trágico, Aristóteles afirmava que, na Tragédia, o aniquilamento, a má-fortuna, o infortúnio do personagem, decorre sempre *da escolha que ele faz entre dois fins*. E ocorre, mesmo, encontrarmos passagens claríssimas em que Sófocles ou Homero demonstram distinguir perfeitamente entre *fatalidade* e *vontade*, entre *destino* e *liberdade*, afirmando a preeminência das duas segundas sobre os dois primeiros. Como, por exemplo, no verso da *Odisseia* em que Homero põe na boca de um deus, Poseidon, a seguinte imprecação:

> "Ah, de que maneira os mortais censuram os deuses! A dar-lhes ouvidos, de nós provêm todos os males, quando, afinal, *por sua insensatez e contra a vontade do destino*, *são eles os autores de suas desgraças!*"

CAPÍTULO 9

A Beleza — Síntese Realista e Objetivista

Teoria Agostiniana da Beleza

“A Beleza de qualquer objeto material está na harmonia das partes, unida a certa suavidade de cor”: este pensamento de Santo Agostinho aproxima, de certo modo, sua teoria da Beleza, da teoria aristotélica, apesar de que todo o seu pensamento é de substrato antes platônico do que aristotélico. Mas, diferindo de Aristóteles, Santo Agostinho não faz referência à grandeza e à proporção; sustentava que, para a existência da Beleza, o tamanho do objeto estético era indiferente, o que demonstra que ele estava bastante atento à distinção entre a Beleza em geral e o Belo apenas clássico, este sim, proporcionado e submetido a certas obrigações de medida.

Aliás, no que se refere à Beleza, a teoria de Santo Agostinho esboça e aprofunda aquela síntese que a de Aristóteles e Plotino anunciavam. Ele emprega às vezes, em vez da expressão *suavidade*, a de *claridade*, o que viria a se refletir nas grandes intuições de Santo Tomás. De acordo com Jacques Maritain (*Arte e Escolástica*, cap. V, p. 39), afirma ainda o grande africano que “a Beleza é o esplendor da harmonia, e a unidade é a forma de toda Beleza”. Tais palavras confirmam o que acabamos de dizer. Quando ele fala em *harmonia* e *unidade*, lembramo-nos de Aristóteles, quando dizia que a Beleza resultava da harmonia das partes do objeto estético entre si e em relação ao todo, sendo que a fórmula que resumia a Beleza era a da unidade na variedade. Mas quando ele fala em brilho ou *esplendor da harmonia*, aí já lembra Plotino, quando este afirmava que a Beleza é uma luz que dança sobre a harmonia. Note-se, entretanto, que Santo Agostinho, ao falar nessa luz, ou esplendor, parece mais próximo de Plotino do que de seu mestre Platão: a luz, aí, é resultado das próprias disposições presentes no objeto estético, isto é, resultado do domínio da luz da forma sobre o obscuro da matéria.

O Mal e o Feio nas Obras da Arte

Outra contribuição valiosa que Santo Agostinho trouxe para a Estética foram suas reflexões sobre a presença do Mal e do Feio no campo estético: parece que, de modo explícito, sistemático e consciente, foi essa a primeira vez em que isso aconteceu nos estudos antigos de Estética. Para chegar a isso, Santo Agostinho partiu da fórmula aristotélica de que Beleza é unidade na variedade. Para os gregos, a variedade de partes de que se fala aí é sempre uma variedade de partes *belas*. Se atentarmos bem para a Arte grega — principalmente as literárias — veremos que os poetas e dramaturgos nunca se perturbaram muito com isso, usando, sem maiores preocupações, o mal e o feio, ao lado do bem e do belo, como assunto de suas obras. Mas os pensadores parece que, ao refletir sobre a Beleza, punham sua atenção mais aguda sobre as Artes plásticas. E como a Escultura grega do período clássico era uma arte quase que só do belo puro, os pensadores gregos tinham aquela tendência, já antes apontada, a identificar o Belo com a Beleza, considerando-o a única forma legítima de Beleza.

Santo Agostinho, porém, aprofunda a fórmula da *unidade na variedade*, levando-a às consequências últimas; isto é, diz ele que a variedade não deve abranger somente as partes belas de um todo; admite a oposição dos contrários, dos contrastes mais violentos, entre partes belas e feias, partes pertencentes ao bem e partes pertencentes ao campo do mal. Assim, a beleza de uma obra de arte que tem partes feias ou obscenas integrando seu todo decorre da unidade a que, nela, o Mal e o Feio são remetidos, juntamente com seus contrários.

Para chegar a essa ideia estética da legitimidade do Mal e do Feio na obra de arte, Santo Agostinho partiu de suas reflexões sobre o Mal e o Feio no próprio mundo e na vida, no universo. Ele faz referência expressa à "Beleza do universo, a qual, por disposição de Deus, se faz mais patente ainda pela oposição dos contrários". Assim, o Feio entra pela primeira vez como legítimo no campo estético, admitido como fator de valorização do Belo, e ambos aptos a fornecer assunto para a criação da Beleza.

Teoria Tomista da Beleza

O pensamento estético de Tomás de Aquino é realista e objetivista: é uma busca da essência da Beleza no objeto, seja este pertencente ao universo da Arte ou da Natureza. Santo Tomás não aceita os padrões ideais platônicos, nem considera a medida, a proporção aristotélica, como característica da Beleza (é uma característica somente daquele tipo especial de Beleza que é o Belo). Para ele, não existe um só cânone legítimo para a Beleza — o grego, por exemplo, coisa que foi mais bem explicitada pelos tomistas do que mesmo por ele. Mas sua visão da Beleza e do campo estético é ao mesmo tempo clara e ampla. Por isso, e apesar de seu fundamento realista e objetivista, ele não deixou de lado os aspectos subjetivos, a participação do sujeito na *recriação* da Beleza, digamos assim. Por outro lado, como Kant, ele ressalta o papel da intuição criadora e da imaginação para a criação e a fruição da Beleza.

Sob esse aspecto subjetivo, a Beleza, para Santo Tomás é definida como *id quod visum placet*, ou seja, Beleza é aquilo que agrada à visão. Jacques Maritain, o maior dos intérpretes do pensamento tomista, analisa de modo magistral essa expressão de Santo Tomás, dizendo que ela deve ser traduzida assim: "Beleza é tudo aquilo que, pelo simples fato de ser captado numa intuição, deleita". Diz Jacques Maritain:

> "Estas quatro palavras dizem tudo quanto é necessário: uma *visão*, isto é, um conhecimento intuitivo, e uma *deleitação*. Se uma coisa exalta e deleita a alma pelo simples fato de se entregar à sua intuição, é boa de ser apreendida, é bela." (*Arte y Escolastica*, cit., cap. V, p. 37.)

Visão Objetivista da Beleza na Teoria Tomista

Nota-se que esta primeira definição tomista da Beleza corresponde àquela, dada por Aristóteles, também do ponto de vista do sujeito: "Beleza é aquele bem que é aprazível somente por ser um bem". Entretanto, Tomás de Aquino deixou ainda um texto muito valioso para o pressentimento da essência da Beleza, quando afirma:

> "Para a Beleza, três coisas se requerem. Primeiro, *integridade* ou perfeição, porque o que não tem integridade é feio. Depois, a devida proporção, ou *harmonia*. E por fim a *claridade*, pelo que acham-se belas as coisas que têm cor nítida." ("Suma Teológica", I, q. 39, a. 8, cit. por Jacques Maritain, em *Arte y Escolastica*, p. 165.)

A definição tomista é um aprofundamento da aristotélica: vê-se que a *ordem* desta corresponde à

harmonia daquela, assim como a *grandeza limitada* à qual Aristóteles se referia corresponde mais ou menos à *integridade* de que fala Santo Tomás. Mas, já aí, Santo Tomás encara a questão da Beleza sob um aspecto novo: não se exige limitação e medida na grandeza do objeto estético, pois, afinal, existem formas de Beleza que não são realizadas em grandes proporções — como o Gracioso, por exemplo. O objeto estético tem de ser é *íntegro*, isto é, inteiro, acabado e perfeito, pois, como diz Maritain, a alma humana por natureza ama o ser e não se pode falar em perfeição do ser sem integridade.

Mas a parte mais importante do pensamento de Santo Tomás sobre a Beleza foi tomada das intuições platônicas, às quais, porém, ele dá uma interpretação realista: é aquela que se refere à *claridade* como nota essencial à Beleza. À semelhança de Plotino ou de Platão, a estética tomista vê em certo esplendor, ou brilho, ou claridade, o caráter essencial da Beleza. Mas Santo Tomás não atribui essa claridade a nenhuma comunicação com uma Beleza superior ou com um Logos saído do Divino. Como na outra intuição de Plotino, para Santo Tomás a claridade inerente à Beleza decorre do

> "brilho da forma sobre as partes harmoniosas da matéria". (Texto atribuído, ora a Santo Tomás, ora a Alberto Magno, cf. *Arte y Escolastica*, p. 39.)

Maritain comenta esse texto, afirmando:

> "Dizer, com os escolásticos, que a Beleza é o esplendor da forma sobre as partes harmoniosamente dispostas da matéria, equivale a dizer que ela é uma fulguração da inteligência sobre uma matéria inteligentemente disposta." (Ob. e p. cits.)

Diz ele ainda que a Beleza exige necessariamente aquelas três características de integridade, harmonia e claridade, e explica assim o motivo disso:

> "Integridade, porque a inteligência ama o ser; harmonia, porque a inteligência ama a ordem e a unidade; finalmente, e sobretudo, brilho, ou claridade, porque a inteligência ama a luz e a inteligibilidade." (Ob. cit., p. 38.)

Entendimento Não Acadêmico da Beleza

É preciso, portanto, que se tome cuidado para que um falso entendimento da visão estética tomista não vá cair numa espécie de empobrecimento da Beleza e de academicismo na Arte. Quando se fala em *harmonia*, por exemplo, é preciso ter em vista que a harmonia barroca não é superior nem inferior à harmonia clássica grega, é uma harmonia *diferente*. Quando se fala em *claridade*, isso não significa que certas obras de arte, de sentido enigmático e obscuro, não tenham a claridade da Beleza. Também quando se fala em *integridade*, é preciso lembrar que uma coisa é a integridade dos seres da Natureza, e outra a dos objetos ou pessoas que aparecem na obra de arte. Por exemplo: um torso de escultura pode constituir uma obra de arte íntegra, se era apenas do tronco humano representado que o artista necessitava para realizar a forma que buscava naquele caso particular.

Assim, deve-se esclarecer que a integridade, a harmonia e a claridade a que Santo Tomás se refere devem ser entendidas na *obra de arte*, no seu universo particular. As palavras que Jacques Maritain escreve a esse respeito esclarecem tais pontos de modo magistral. Principalmente porque, ao se referir à harmonia, ou consonância, ele afasta tal concepção das ideias ligadas aos padrões ideais platônicos, admitindo como esteticamente válidos tanto o cânone grego de Arte como o egípcio ou o hindu; e também porque, ao se referir à claridade, ele explica a beleza de certos poemas, romances, peças de teatro, ou quadros obscuros. Diz ele:

> “Não existe uma maneira só, mas mil e dez mil maneiras, pelas quais a noção de integridade, ou perfeição, ou acabamento, pode se realizar. A ausência de braços ou de cabeça é uma falta de integridade muito apreciável numa mulher, e muito pouco numa escultura. O mesmo sucede com a proporção, conveniência ou harmonia. Diversificam-se elas de acordo com os objetos e os fins. As figuras feitas segundo o cânone grego ou o cânone egípcio são perfeitamente harmoniosas, cada uma em seu gênero. Integridade ou harmonia não têm, portanto, nenhuma significação absoluta e devem entender-se unicamente com relação ao fim da obra, que consiste em fazer brilhar uma forma sobre a matéria. Finalmente, e sobretudo, este brilho da forma, que é o essencial da Beleza, possui uma infinidade de maneiras diversas de resplandecer sobre a matéria. O esplendor da forma deve se entender por um brilho ontológico que se encontra, de uma maneira ou de outra, revelado a nosso espírito, e não por uma claridade conceitual. É preciso evitar qualquer equívoco quanto a isso: as palavras *claridade*, *inteligibilidade*, *luz*, que nós empregamos para caracterizar a função da forma no seio das coisas, não designam, necessariamente, algo claro e inteligível *para nós*, mas sim algo claro e luminoso *em si*, inteligível *em si*, e que constitui, frequentemente, aquilo que permanece obscuro a nossos olhos, seja por causa da matéria em que a forma está contida, seja pela própria transcendência da forma nas coisas do espírito. É um contrassenso cartesiano reduzir a claridade *em si* à claridade *para nós*. Em Arte, tal entendimento produz o academicismo e nos condena a uma Beleza tão pobre que não pode irradiar na alma senão a mais mesquinha das fruições.” (Ob. cit., p. 42, e nota à p. 43.)

A Fruição da Beleza

Quanto à fruição da Beleza, o ensinamento de Plotino continua vivo: nela, a inteligência reconhece a si própria, reencontra-se, a alma reconhece uma afinidade consigo mesma. Diz Jacques Maritain:

> “A inteligência goza da Beleza porque nela se reencontra e se reconhece, pondo-se em contacto com a sua própria luz... Toda beleza sensível supõe, sem dúvida, certa deleitação da vista, do ouvido ou da imaginação. Mas não há beleza se a inteligência não goza também em alguma medida. O normal, em razão da natureza da inteligência, é que a percepção da Beleza vá acompanhada da presença ou do esboço de um conceito, por confuso que seja; e que sugira ideias. Entretanto, não é este o seu constitutivo formal. O próprio esplendor ou luz da forma que brilha no objeto belo não se apresenta ao espírito por um conceito ou por uma ideia, mas sim pelo objeto sensível, captado intuitivamente e ao qual passa, como por uma causa instrumental, esta luz de uma forma. Na percepção da Beleza, a inteligência, por meio da intuição sensível, põe-se em presença de uma inteligibilidade que resplandece, mas que, enquanto proporciona a deleitação da Beleza, não é separável de sua ganga sensível e, por consequência, não procura um conhecimento intelectual, atualmente exprimível num conceito.” (Ob. cit., p. 39 e 168, nota 56.)

Note-se que Maritain, principalmente no parágrafo final, procura mostrar como a fruição da Beleza é ao mesmo tempo intelectual — como diziam os escolásticos — e dependente da imaginação, da apreensão intuitiva do sensível, como Kant e Bergson tinham acentuado. Quer dizer: na relação do contemplador com o objeto estético, a forma é a radiação secreta e íntima das coisas enquanto se entrega à intuição, à imaginação, à contemplação.

LIVRO III

AS CATEGORIAS DA BELEZA

CAPÍTULO 10

As Categorias da Beleza — Visão Objetiva

Aristóteles e as Categorias da Beleza

A Estética moderna procura fazer do Belo apenas um dos tipos possíveis de algo mais amplo, que os pós-kantianos chamaram de Estético e que, aqui, chamamos de Beleza. Já examinamos tal problema antes, dando razão àqueles que assim agem; pois não se pode compreender que se confundam sob uma só denominação o Belo, que só desperta sentimentos agradáveis e serenos na sua fruição, e outros tipos de Beleza, como, entre outros, o Trágico, cuja fruição é misturada de sensações de "terror e piedade", segundo acentuava Aristóteles.

De certa maneira, já foram feitas várias alusões, aqui, a essa necessária fragmentação do campo estético, indispensável para se ter uma visão mais completa da Beleza. Agora, porém, trata-se de definir um ponto de vista para iniciar esse estudo e, depois, de examinar os tipos principais de Beleza, principalmente aqueles realizados pela Arte, que, no trabalho criador, não realiza somente o Belo, mas também o Cômico, o Sublime, o Gracioso e outras categorias da Beleza.

Da mesma maneira que tivemos de apresentar aquelas três opções iniciais para o estudo da Estética, aqui temos de verificar se o problema das categorias da Beleza deve ser colocado em termos objetivos, partindo de uma concepção objetiva da Beleza, ou em termos subjetivos, com fundamento na psicologia do contemplador, nas suas reações perante o objeto estético.

Seja qual for, porém, a atitude que se tome diante desse problema das categorias da Beleza, seja objetivista ou subjetivista a posição de quem se disponha a enfrentá-lo, parece não haver dúvida de que as linhas gerais de sua solução foram sugeridas por Aristóteles. Mesmo os seguidores mais radicais da linha sectariamente psicológica revelam as marcas profundas que, a tal respeito, deixou neles o pensamento aristotélico. A esse respeito, afirma Edgard De Bruyne:

> "Examinemos primeiro duas classificações (dos tipos principais de Beleza)... A primeira, parte do Belo (ou da Beleza), e é objetivista. A segunda, subjetivista, reduz tudo ao Estético. Todas duas, no fundo, se inspiram na antiga teoria aristotélica: uma, seguindo-a fielmente, a outra transpondo-a para a ordem psicológica." (Ob. cit., p. 289.)

Vejamos então o pensamento de Aristóteles sobre as categorias da Beleza, num caminho mais ou menos equivalente, em relação ao campo estético, ao que ele seguiu para a fixação das categorias lógicas com suas correspondentes na realidade. Já lembramos que Aristóteles não deixou um tratado expressamente dedicado a esses assuntos, com exceção daquele que se extraviou e que era dedicado à Beleza. Apenas incidentemente, na *Poética*, podemos encontrar um ou outro indício para rastrear uma teoria geral sua sobre categorias da Beleza. Para fixá-las, Aristóteles parte de sua definição da Beleza, combinando, primeiro, os elementos de harmonia e desarmonia, com a grandeza e a proporção, e introduzindo, ainda, o elemento da *ação* para chegar às categorias da Beleza mais realizadas através das artes literárias e teatrais, isto é, o Trágico e o Cômico. No capítulo em que tratamos da teoria aristotélica

da Beleza, já mostramos como, para entender a visão que Aristóteles tinha do mundo, tanto era fundamental o conceito de harmonia e de ordem, como o de desordem e desarmonia.

Entendido isso, podemos avançar que Aristóteles definiu ou pressentiu oito tipos especiais e mais importantes, oito categorias da Beleza. Destas oito, quatro são ligadas à harmonia; são elas: o Gracioso, o Belo, o Sublime e o Trágico. As outras quatro, são ligadas à desarmonia, são tipos de Beleza criados a partir daquilo que na Natureza é feio e pertence ao campo da desordem; são elas: o Risível, a Beleza do Feio, a Beleza do Horrível e o Cômico.

Poderíamos, então, organizar um quadro que abrangesse a visão aristotélica do campo estético — ou da Beleza em geral enquanto realizada em suas manifestações principais — da seguinte maneira:

GRANDEZA	—	±	+	AÇÃO
HARMONIA	Gracioso	Belo	Sublime	Trágico
DESARMONIA	Risível	Beleza do Feio	Beleza do Horrível	Cômico

Com exceção da Beleza criada a partir do Feio e do Horrível, pode-se dizer que todos os tipos ou categorias da Beleza aí contidos podem se encontrar tanto na Arte quanto na Natureza; assim como existem tipos de Beleza mais comuns nas Artes chamadas plásticas e outros mais próprios das Artes literárias: o Belo seria uma categoria da Beleza mais comum na Escultura, na Pintura e na Arquitetura, por exemplo, enquanto que o Trágico é mais característico da Epopeia, do Romance ou do Teatro; em qualquer caso, porém, todos eles são maneiras diferentes, peculiares, singulares de realizar a Beleza, são *categorias da Beleza*.

O Gracioso

Pelo quadro que acabamos de mostrar, pode-se ver, logo, que o Gracioso é aquela forma de Beleza na qual se realiza a Beleza através de pequenas proporções. Já lembramos, antes, que, para Aristóteles, os seres de proporções pequenas e harmoniosas, não podem pertencer ao Belo, que exige uma certa imponência ou majestade. Uma mulher de formas bem-proporcionadas, mas de estatura pequena, pertenceria, segundo Aristóteles, a essa forma especial de Beleza que é o Gracioso, e não ao Belo.

Estendendo o mesmo conceito às Artes, teríamos resultado semelhante; e de fato, comparando-se um quadro realizado em miniatura, um camafeu do século XVIII, por exemplo, com um mural de afresco como o *Juízo Final* de Miguelângelo, notamos que, tanto num como no outro, a Beleza está realizada: mas o tipo de Beleza realizada num e noutro é bem diferente. O camafeu pertenceria, antes, ao campo do Gracioso, e o *Juízo Final* ao campo daquele outro tipo da Beleza que Aristóteles chamava o Elevado e que os estetas posteriores e mais modernos denominaram Grandioso ou Sublime, segundo o caso.

O texto no qual existe referência de Aristóteles à diferença entre o Gracioso e o Belo é da *Ética a Nicômaco* e é o seguinte:

> "A magnanimidade é inseparável da grandeza; outro tanto sucede com o Belo, só concebível num corpo elevado; as pessoas de estatura diminuta podem ser graciosas e bem-proporcionadas, nunca porém pertencem ao Belo, no rigor da expressão." (In *Poética*, trad. de Antônio Pinto de Carvalho, Edições de Ouro, Rio, s/d, nota na p. 302.)

Chamo, mais uma vez, atenção para o fato de que, comumente, em Português, temos que evitar as ambiguidades de terminologia, causadas pela existência de um só adjetivo, *belo*, a ser usado em relação a dois termos aqui usados diferentemente, Belo e Beleza: um quadro de Goya é belo, mas não pertence ao

Belo, e sim à Beleza, e esse é o motivo de, por motivos de clareza, ter eu uniformizado isso nas citações.

O Risível

Um livro como o *Dom Quixote* tem uma Beleza bem diferente do Belo realizado numa escultura como a *Vênus de Milo*, mas tem, indiscutivelmente, Beleza; uma Beleza que não é pura, serena, tranquila e proporcionada, como a do Belo, mas que é criada a partir daquilo que, no comportamento humano, faz parte do vasto campo do Risível. É, então, uma Beleza criada a partir daquilo que, no mundo e no homem, existe de desarmonioso.

Por outro lado, a desarmonia, a feiura, a torpeza, o grotesco, que fazem parte do Risível, não podem entrar, nele, em proporção grande, nem desmesurada, senão sairíamos do campo do riso para entrar noutros, o da Beleza criada a partir do Feio e o da Beleza criada a partir do Horrível. Aristóteles afirma, na Poética:

> "O ridículo (risível) é apenas certo defeito (desordem, desarmonia), certa torpeza (ou feiura) anódina e inocente; que bem o demonstra, por exemplo, a máscara cômica, que, sendo feia e disforme, não tem expressão de dor." (Capítulo V, p. 74.)

Não concordamos com alguns estetas, comentadores e tradutores de Aristóteles que identificam os conceitos de "risível" e "ridículo". Creio que na terminologia estética da Língua portuguesa, "risível" é o nome geral, que abrange todos os tipos de Artes ligadas ao riso e, portanto, criadoras daquelas formas especiais de Beleza que são o Cômico, o Humorístico, o Ridículo etc. Por outro lado, às vezes, o melhor é repetir a mesma citação em duas traduções diferentes, para que a ideia original apareça melhor. A citação que acabamos de fazer, por exemplo, aparece assim, na tradução de Antônio Pinto de Carvalho:

> "O ridículo (risível) reside num defeito e numa tara (desarmonia) que não apresentam caráter doloroso ou corruptor. Tal é, por exemplo, o caso da máscara cômica, feia e disforme, que não é causa de sofrimento."

De tudo o que aí fica dito, parece-me justo afirmar que Aristóteles entendia o Risível como uma desarmonia de pequenas proporções e que não tivesse consequências dolorosas; ou, como diz Edgard De Bruyne, "uma desarmonia que não é dolorosa". (Ob. cit., p. 290.)

O Belo

Nas proporções diminutas da grandeza, temos dois tipos de Beleza, um ligado à harmonia — o Gracioso — e outro ligado à desordem — o Risível. Agora passaremos a examinar os dois tipos em que a grandeza é elemento fundamental, o Belo e a Beleza criada a partir do Feio. Nestas duas categorias, a grandeza, a imponência, a majestade, fazem parte da Beleza, mas na justa medida, numa proporção que não é desmesurada, senão caímos no terceiro campo, o do Sublime e o da Beleza do Horrível.

Como já salientamos ao estudar a teoria aristotélica da Beleza, os gregos tinham uma tendência a considerar o Belo como a única forma legítima, ou, pelo menos, a mais legítima de Beleza. Por isso, para entender bem a natureza dessa forma especial de Beleza que é o Belo, voltemos ao texto do capítulo VI da *Poética*, utilizando, desta vez, a tradução de Antônio Pinto de Carvalho:

> “O Belo, num ser vivente ou num objeto composto de partes, deve não só apresentar ordem em suas partes como também comportar certas dimensões. Com efeito, o Belo tem por condições uma certa grandeza e a ordem. Pelo qual motivo, um ser vivente não pode ser (do) belo, se for excessivamente pequeno... nem desmedidamente grande...” (Ob. cit., capítulo VII, p. 302.)

A Beleza do Feio e a do Horrível

Essas formas ásperas e especiais de Beleza, criadas a partir do que, na realidade, é feio e horrível, são apenas sugeridas de passagem, por Aristóteles. Ele se refere expressamente na *Poética*, às obras de arte que partem daquilo que na Natureza é feio — Beleza do Feio — e até repugnante, em grandes proporções — Beleza do Horrível. É, por exemplo, e para ficar no exemplo citado por ele, o caso de quadros que representem cadáveres em decomposição. Afirma Aristóteles, no capítulo IV da *Poética*:

> “A tendência para a imitação é instintiva no homem, desde a infância. Neste ponto distingue-se de todos os outros seres, por sua aptidão muito desenvolvida para a imitação. Pela imitação adquire seus primeiros conhecimentos, por ela todos experimentam prazer. A prova é-nos visivelmente fornecida pelos fatos: objetos reais que não conseguimos olhar sem custo, contemplamo-los com satisfação em suas imagens mais exatas; é o caso dos mais repugnantes animais ferozes e dos cadáveres.” (*Poética*, trad. de Antônio Pinto de Carvalho, cit., p. 294.)

Note-se que Aristóteles já acentuava que a Beleza do Feio e a do Horrível eram características da Arte, e não da realidade; tanto assim que ele afirma textualmente que nós podemos sentir prazer em olhar as *imagens* de *objetos reais* que na vida olhamos com repugnância: mais uma vez fica provado que Aristóteles pelo menos pressentia que a Beleza devia incluir, não só o Belo, mas também aqueles outros tipos nos quais o artista ou o escritor partem daquilo que na Natureza é feio e repugnante, transfigurando-o nas criações da Arte.

O Sublime e o Trágico

De acordo com Aristóteles, o Sublime tem em comum com a Beleza do Horrível o fato de que ambos pertencem ao domínio do grandioso, das proporções desmesuradas, distinguindo-se, porém, os dois, porque o Sublime é uma forma de Beleza ligada à harmonia e a Beleza do Horrível é ligada à desordem, ao que é feio e repugnante em grandes proporções.

Numa outra ordem de ideias, o Sublime é aparentado com o Trágico, porque ambos despertam “o terror e a piedade”. A distinção entre os dois viria do fato de que, no Trágico, o terror e a piedade são despertados por uma *ação*, enquanto, no Sublime, o terror e a piedade são despertados “pelo simples pensamento”. Isto significa que o Sublime é uma forma de Beleza mais característica das Artes mais puramente literárias, como a Poesia lírica e a filosófica. Quanto ao Trágico, é mais adequado ao Teatro, ou, quando muito, aos gêneros literários menos “puros”, mais complexos e de ação, como a Epopeia, o Romance e a Novela, nisto aparentados com o Teatro.

Para ser exato, Aristóteles emprega, mais, as expressões de “Elevado” ou “Nobre”, sempre que alude a essa categoria da Beleza que hoje chamamos de Sublime e que sempre aparece, aqui e ali, nas obras de arte ligadas ao Épico, ao Grandioso e até ao próprio Trágico. Mas ele distinguia o Trágico propriamente dito do Elevado, ou Sublime; tanto assim que afirmava que este, por ser de natureza mais

intelectual (e não de ação, digamos assim), era assunto mais da Retórica do que dos estudos sobre a Tragédia. Existe um texto da *Poética* que traz esclarecimentos preciosos a esse respeito, pois, nele, Aristóteles distingue o terror e a piedade suscitados pelo simples *pensamento* (Sublime) e aqueles suscitados pela *ação* (Trágico). Diz ele, de acordo com a versão de Eudoro de Sousa:

> "Neste caso (o do Trágico) os sobreditos efeitos (de terror e piedade) vêm resultar somente da ação e sem instrutiva advertência, enquanto no primeiro caso (o do pensamento) resultam somente da palavra de quem fala." (Ob. cit., cap. XIX, p. 102.)

O Cômico

Como acontece com o Trágico, as formas de Beleza que são ligadas ao Risível podem ser realizadas através de uma ação, caso em que obteremos o Cômico. Assim, podemos dizer que, se encarnarmos o Belo e o Sublime numa ação humana, teremos o Trágico, despertando sensações de prazer misturado ao terror e à piedade; e se encarnarmos o Risível e o Feio numa ação também humana, teremos o Cômico. Segundo Aristóteles, o Trágico imita pessoas *melhores* do que o comum, e o Cômico imita pessoas *piores* do que o comum:

> "Como a imitação se aplica aos atos (ações) dos personagens e estes não podem ser senão bons ou maus (pois os caracteres dispõem-se quase que só nestas duas categorias, diferindo apenas pela prática do vício ou da virtude), daí resulta que os personagens são representados ou melhores ou piores ou iguais a todos nós... A mesma diferença distingue a tragédia da comédia: uma propõe-se imitar os homens representando-os piores, a outra melhores do que são na realidade... A comédia é, como já dissemos, imitação de maus costumes, não contudo de toda sorte de vícios, mas só daquela parte do ignominioso que é o ridículo (o risível)." (*Poética*, trad. cit. de Antônio Pinto de Carvalho, caps. II e V, p. 291 e 297.)

De modo que, a se deduzir por esses textos, podemos entrever que tal era, em seu conjunto, o campo da Beleza, de acordo, com a visão de Aristóteles. Até que ponto queria ele fazer uma sistematização de tudo isso, é impossível dizer, porque a *Poética* é um livro constituído apenas por esboços que serviam ao grande pensador grego de roteiro para as aulas, ministradas oralmente. Não importa. Suas notas de aula, elas apenas, são suficientes para colocar o problema da unificação de um ponto de vista geral para encarar as categorias da Beleza e são daquelas contribuições que nos levam a subscrever as palavras que já se disseram a respeito dele: "Se jamais houve uma inteligência maior, nunca outra teve tão nobre oportunidade".

CAPÍTULO 11

As Categorias da Beleza — Visão Psicológica

As Três Faculdades e a Harmonia

O esteta francês contemporâneo, Charles Lalo, segue, em suas ideias estéticas, uma orientação fundamentalmente sociológica. Entretanto, a respeito da parte especial que dedica às categorias da Beleza — ou categorias estéticas, como ele prefere chamar — seu ponto de vista é, como não podia deixar de ser, psicológico.

Lalo parte da visão aristotélica das categorias da Beleza, esboçando uma tentativa de recriá-la sob um ponto de vista sistemático e transformando, por influência da crítica kantiana, as categorias da Beleza em categorias do Estético. Entretanto, talvez por se fundamentar em Aristóteles — e também fiel ao fato de que todos os estetas, queiram ou não queiram, terminam por estabelecer julgamentos e normas de valor — o fato é que Lalo, na sua classificação das categorias da Beleza, termina por nos fornecer algumas indicações preciosas para a definição objetiva de cada uma delas.

Para o estudo desse assunto, o ponto de partida de Charles Lalo é o mesmo de Aristóteles: a harmonia, ou ordem. Relaciona ele a harmonia com as três principais faculdades que atribui ao espírito humano, a *inteligência*, a *atividade* e a *sensibilidade*, isto é, a *inteligência*, a *vontade* e o *sentimento*, como prefere Edgard De Bruyne. A harmonia é entendida por ele de três maneiras, isto é, como *possuída*, *procurada* ou *perdida*, o que vai fornecer três campos para o estabelecimento de nove categorias da Beleza, três em cada uma. Diz Charles Lalo, em seu livro *Noções de Estética*:

> "Pode-se aplicar esta lei em três graus diferentes, nas nossas três principais faculdades, na inteligência, na atividade e na sensibilidade, o que determina nove categorias estéticas, ou nove modalidades principais da grande lei de organização das forças mentais." (*Notions d'Esthétique*, Presses Universitaires de France, Paris, 1952, p. 59.)

Como resultado dessas combinações das três faculdades com a harmonia possuída, procurada ou perdida, temos então o quadro do campo da Beleza — ou do Estético, como prefere Lalo — contendo as nove categorias principais:

Harmonia	Possuída	Procurada	Perdida
Na inteligência (ideias)	Belo	Sublime	Espirituoso
Na atividade (ação)	Grandioso	Trágico	Cômico
Na sensibilidade (sentimento)	Gracioso	Dramático	Humorístico

O Campo da Harmonia Possuída

Temos então, em primeiro lugar, o campo da harmonia possuída, onde se encontram três das

categorias principais da Beleza — o Belo, o Grandioso e o Gracioso. Note-se que as categorias mais ligadas à inteligência são objeto das Artes mais puramente intelectuais. As ligadas à atividade são mais características das Artes de ação, como o Romance ou o Teatro. E esclarecido isso, examinemos cada uma das categorias pertencentes ao campo da harmonia possuída, começando pelo Belo.

Segundo Lalo, Belo é a forma especial de Beleza entendida como uma harmonia sensível à inteligência, julgada pelo gosto, e na qual se obtém, sem esforço, o máximo de rendimento estético com um mínimo de meios. A serenidade e a sobriedade do Belo clássico estão, aí, perfeitamente claras, numa formulação ao mesmo tempo simples e densa. O exemplo típico de Belo dado por Charles Lalo é o de um templo grego, harmonioso, sereno, equilibrado construído em proporções que não deixam o contemplador esmagado, porque são concebidas de acordo com a medida humana.

Já o Grandioso supõe, segundo Lalo, uma harmonia resultante da vitória fácil obtida sobre um material duro e resistente. Creio que a definição ficaria mais clara e coerente, se Lalo tivesse suprimido, nela, o conceito de facilidade: o Grandioso seria, então, a forma de Beleza que se caracteriza pela harmonia obtida através da luta contra um material duro e resistente, colocado quase que acima das forças humanas comuns. Tanto é assim, que o exemplo dado por Lalo de obra típica do Grandioso é um templo egípcio: acredito que uma das características mais impressionantes da beleza grandiosa da Arquitetura egípcia vem exatamente da impressão esmagadora que se tem de que aquelas obras estão colocadas acima das medidas humanas comuns.

Finalmente o Gracioso, tipo de Beleza ligada à sensibilidade e ao afeto, é uma harmonia que nos inspira sentimentos de proteção e afeto, diante de seres ou objetos pequenos e frágeis. É o caso, por exemplo, de uma pequena casa campestre, harmoniosa, pequena e acolhedora: os sentimentos que experimentamos diante dessas casas são, de certa forma, contrários àqueles que experimentamos diante das construções faraônicas: estas nos esmagam; diante daquelas nós somos tomados de simpatia e desejos de proteção.

O Campo da Harmonia Procurada

Passamos, agora, ao campo da harmonia procurada, com suas três categorias principais, a saber, o Sublime, o Trágico e o Dramático. O Sublime é a categoria mais puramente intelectual das três. Consiste, para Lalo, num conflito de ideias, tendo sempre, por isso, uma espécie de caráter religioso, por causa da solenidade e da majestade das ideias superiores que, nele, aparecem em conflito. Afirma Lalo que a visão do homem como presa da vertigem intelectual dos dois abismos, da qual fala Pascal, seria um exemplo típico de Sublime. Daí, podemos deduzir que o Sublime é aquele tipo de Beleza cujo núcleo é uma meditação que nos desperta um sentimento estético de solene terror pela fatalidade e solenidade das ideias em conflito.

Para Lalo, o Trágico é a harmonia enquanto procurada através de uma ação. Daí pertencer, ele, ao grupo das categorias mais ligadas à atividade. É a sugestão de uma luta contra a fatalidade, o combate de um ser humano que se acredita livre contra uma *necessidade* exterior e irresistível, que acaba por esmagá-lo. O caso de Édipo é, segundo Lalo, o exemplo mais típico de Trágico em estado puro.

O Dramático é definido de maneira bem mais vaga, por Lalo, que afirma, somente, ser ele o tipo de Beleza que, através de uma ação, procura mais comover nossa sensibilidade; de onde se pode deduzir, talvez, que o Dramático é uma ação que não possui as implicações filosóficas de “fatalidade” do Trágico. Diz Charles Lalo que um exemplo característico de Dramático é “a morte acidental, mas tocante, da Júlia de Rousseau”.

No campo da harmonia perdida, as três categorias principais são o Espirituoso, o Cômico e o Humorístico. É, como se vê, o campo do Risível, e Lalo aproveita esse momento para reafirmar que as categorias estéticas são praticamente inumeráveis, bastando, para provar isso, que se recorde o número de tipos e gradações de Risível que existem: assim, as categorias aí estudadas são, apenas, as mais importantes.

O Espirituoso é o domínio das obras de arte nas quais predomina o riso despertado por uma sugestão de ideias. É, então, o Risível mais puramente intelectual. Sabe-se que, na medicina do século XVII, os médicos tinham praticamente apenas três remédios a aplicar: uma sangria, um purgante ou um clister. O exemplo que Lalo dá de Espirituoso é ligado a isso. Um desses médicos-boticários, na peça *O Doente Imaginário*, está com uma bexiga de aplicar clister na mão e, ao travar uma discussão com seu cliente, ouve a frase de insulto altivo: “Vê-se bem que o senhor não está acostumado a se dirigir aos rostos”. O riso, aí, é causado somente pelas ideias sugeridas pelas palavras, e Lalo faz referência ao fato de que, no Francês — do mesmo modo que acontece no Português, lembramos — a mesma palavra, *espírito*, é ao mesmo tempo, sinônima de *inteligência* e de *capacidade de despertar o riso*.

Agora, o Cômico é um Risível mais de ação: o caráter e as ações cômicas se caracterizam por uma desarmonia presente numa vontade, *enquanto considerada livre de não possuir essa desarmonia*. O personagem avarento, de Molière, Harpagão, é cômico somente enquanto nós o supomos livre de não ser avarento. Para que o riso surja, é preciso que o autor primeiro, e o público depois dele, suponham que Harpagão é avarento porque quer: se nós suspeitássemos na sua avareza uma *fatalidade*, o Cômico desapareceria, dando lugar ao Trágico.

O Humorístico é uma “falsa unidade aparente, na qual nós descobrimos uma incoerência escondida”, sendo essa descoberta mais sensível do que intelectual, mais presente na vida afetiva do que no pensamento. Segundo Lalo, o Humorístico é “realista e fantástico, feroz e terno, moral, amoral e, por vezes, imoral, metafísico e brincalhão, anárquico e social, apóstolo do bom-senso e demônio da extravagância”. *Dom Quixote* é uma novela humorística, mas a obra de Rabelais também o é.

A título de ilustração, acrescento, aqui, uma definição do Humorístico dada por um brasileiro, Apparício Torelly, o famoso Barão de Itararé, numa fórmula brilhante que condensa uma síntese admirável: “Humor” — disse ele — “é o privilégio de ver o que há de negativo nas coisas positivas, e também o que há de positivo nas coisas negativas”. (Cit. por Cassiano Nunes, em *Breves Estudos de Literatura Brasileira*, Ed. Saraiva, São Paulo, 1969, p. 96.)

Nesse ângulo da harmonia sensível à afetividade, Lalo examina ainda o Ridículo, definido por ele como “o sentimento de superioridade que se experimenta diante de uma desarmonia antipática”. Um homem calvo, é apenas um homem calvo; mas se faz esforços grotescos, inúteis e antipáticos para esconder a calvície, aí torna-se ridículo.

Lalo coloca o Feio fora do campo estético, com o defeito, a nosso ver, de não fazer a distinção explícita entre a Arte do Feio — aquela que cria a Beleza a partir do Feio — e a Arte feia, a Arte que falhou em sua realização e na forma de alcançar seus objetivos. De qualquer maneira, sua visão do campo estético é simples, didática e, aliada à de Aristóteles, fornece um bom começo para o estudo da Beleza que, repetimos, não se esgota no Belo clássico, sendo muito mais rica, variada e complexa da que julgavam os pensadores antigos.

CAPÍTULO 12

O Trágico

O Trágico como Essência

Algumas categorias da Beleza merecem estudo especial, motivo pelo qual examinaremos aqui, mais pormenorizadamente e depois da introdução geral constituída pelas ideias de Aristóteles e Lalo, não só o Trágico, mas também o Dramático, o Risível e o Sublime.

Antes de mais nada, é preciso esclarecer que a maior parte dos estetas contemporâneos não aceita mais a existência do Trágico, isto é, de alguma coisa de essencial comum a todas as tragédias, antigas ou não. Quanto à nossa posição pessoal, é ela contrária à dessa maioria. Acredito que se possa distinguir o Trágico como essência presente em todas as tragédias, antigas, contemporâneas ou futuras. Agora, é claro que, ao enumerar as características que fazem de uma peça de teatro uma Tragédia, não estamos dando "receitas de Tragédia": uma pessoa pode saber perfeitamente como é uma Tragédia e não saber escrevê-la, pois, como já salientamos, uma coisa é a reflexão do Filósofo e outra a imaginação criadora do Artista, se bem que ambas tenham uma fonte comum.

Por outro lado, não concordamos com alguns estetas e críticos quando consideram, por exemplo, as peças de Tennessee Williams como "tragédias modernas": essas peças não têm, absolutamente as características do Trágico, têm as do Dramático, que, ordinariamente é confundido com o primeiro, a meu ver sem razão, como procurarei mostrar.

É preciso deixar claro, ainda, que uma peça pode ter todas as características do Trágico ou não: o *Otelo*, de Shakespeare, tem todas as características do Trágico, menos uma. Isso não significa que tal peça seja "uma obra de arte imperfeita", significa apenas que é uma tragédia incompleta.

Finalmente, lembramos que uma coisa é a pureza das essências estudadas pela Estética — o Trágico, o Dramático etc. — e outra coisa é a obra de arte, complexa e "impura" por natureza: nem sempre o Trágico está somente nas tragédias; pode estar numa Epopeia ou num Romance como *Os Irmãos Karamazov*, por exemplo. Depois, deve ficar bem claro que, numa tragédia, o Trágico não é a única categoria da Beleza que está presente; o Trágico é, apenas, a categoria fundamental das tragédias, que podem ter outras, como o Belo e, em cenas incidentais, até o Cômico, como acontece no *Hamlet* e em outras.

A Ação Trágica — Visão Aristotélica

Não tendo a mania da originalidade inútil, não me envergonho de afirmar que muito poucas são as indicações que se têm a fazer sobre o Trágico depois da magistral análise da *Poética*. No capítulo VI dessa obra admirável, afirma Aristóteles:

> "A tragédia é, pois, imitação de ações de caráter elevado, completa em si mesma, de certa extensão, linguagem ornamentada e com as várias espécies de ornamentos distribuídas

pelas diversas partes do drama (espetáculo), imitação que se efetua, não por narrativa, mas mediante atores (personagens), e que, suscitando o terror e a piedade, tem por efeito a purificação desses sentimentos.” (Trad. de Eudoro de Souza, cit., cap. V, p. 76.)

Assim, de acordo com Aristóteles, a primeira característica do Trágico é *uma ação de caráter elevado*. O que seria uma ação de caráter elevado? Creio que é uma ação não comum, uma ação na qual esteja necessariamente implicado um princípio de ordem superior. Por aí podemos, talvez, entender melhor a distinção fundamental entre o *Trágico e o Dramático*, e é por isso que afirmamos, há pouco, que, ao *Otelo* falta uma das características do *Trágico*: o fundamento da ação de *Otelo* é uma paixão, o ciúme; seu conflito é passional, dramático, e não trágico. Já no *Hamlet*, o fundamento da ação é filosófico: é uma quase indagação do sentido da vida e do mundo, uma pergunta sobre o destino do homem no mundo. Por isso, o *Hamlet* é não só uma obra-prima da literatura teatral, como também o *Otelo*, mas uma tragédia completa e acabada.

Antes, porém, de passar adiante, tenho de voltar à questão da terminologia usada aqui, porque, por motivos de clareza, tive de colocar na citação acima duas palavras entre parênteses *espetáculo* e *personagens*. Isso aconteceu porque, de Aristóteles e dos gregos para cá, alguma coisa mudou. A palavra *drama*, por exemplo, era, a princípio sinônimo de *espetáculo*. Depois, passou a ser usada em relação a todo o Teatro e é nesse sentido que, na Europa, ainda se fala em Cursos de Arte Dramática. Acontece, porém, que, principalmente do século XVIII para cá, o nome drama passou a designar não mais todo o Teatro representado, mas sim um dos gêneros teatrais — tragédia, drama e comédia. Acredito, assim, que, os antigos cursos de Arte Dramática devem se chamar, mais corretamente, Cursos de Teatro ou de Arte Teatral, pois não são somente os dramas que são estudados ali. Por outro lado, quanto às encenações, deve ser usada em relação a elas a palavra espetáculo, pelo mesmo motivo: os *espetáculos* teatrais não são constituídos somente pelos dramas, mas também pelas tragédias, comédias etc.

Quanto à junção que fiz da palavra *atores* com *personagens*, ela se deveu também, a motivos de clareza. Hoje, existe uma distinção entre o *personagem*, criado pelo autor teatral, e o *ator* que o encarna no espetáculo. O personagem existe independentemente do ator, como a peça existe independentemente do espetáculo. Se bem que a obra teatral só se complete com a encenação, a peça é a parte fundamental dela. E, ao dizer isso, não estou fazendo violência ao pensamento aristotélico, que afirma, na *Poética*:

> “Sem dúvida, a encenação tem efeito sobre os ânimos, mas não faz parte da arte nem tem nada a ver com a poesia. A tragédia existe por si, independentemente da representação e dos atores.” (Trad. já cit. de Antônio Pinto de Carvalho, cap. VI, p. 301.)

Quanto à importância que Aristóteles dava à ação como elemento fundamental do *Trágico*, para prová-la basta ler o capítulo VI da *Poética*:

> “A imitação de uma ação é o mito (fábula)... A parte mais importante é a da organização dos fatos, pois a tragédia é a imitação, não de homens, mas de ações, da vida, da felicidade e da infelicidade (pois a infelicidade resulta também da atividade)... Daí resulta serem os atos e a fábula a finalidade da tragédia... Sem ação, não há tragédia.” (Trad. de Antônio Pinto de Carvalho, p. 299-300.)

A Linguagem Trágica

A linguagem trágica é sempre *poética* e creio que é a isso que Aristóteles se referia ao considerar a “linguagem ornamentada” como uma das características essenciais do Trágico. No mesmo capítulo VI, da *Poética*, diz ele que entende por linguagem ornamentada aquela que reúne “ritmo, harmonia e canto”.

Pode-se inferir, daí, que o Trágico tenha que ser expresso sempre em versos?

Acredito que não. Ninguém mais do que Aristóteles sabia que uma coisa é a Poesia e outra é o verso. Tanto é assim, que ele chama a nossa atenção para o fato de que um tratado de Medicina escrito em versos não seria, por isso, transformado em Poesia. E, como se não bastasse isso, afirma ele, textualmente, no capítulo VI da *Poética*, quando fala da *elocução* como parte do espetáculo teatral em geral e do espetáculo trágico em particular:

> “Temos, em quarto lugar, a elocução. Como dissemos acima, a elocução consiste na escolha dos termos, os quais possuem o mesmo poder de expressão, *seja em prosa, seja em verso*.” (Trad. de Antônio Pinto de Carvalho, p. 301.)

É evidente, então, que, para Aristóteles, a linguagem trágica tem que ser é *poética*, e não necessariamente em versos isto é, uma linguagem com predominância da imagem e da metáfora sobre a precisão e a clareza.

O Personagem Trágico — Caráter

O personagem trágico tem um caráter que é uma mistura de boas e más qualidades. É sempre um personagem excepcional, isto é, colocado acima da média comum. Para usar uma expressão moderna, que está, porém, implícita nas ideias de Aristóteles, não é propriamente uma alma pura, mas e sempre uma alma grande. É nesse sentido que Aristóteles afirma que os personagens trágicos são *melhores* do que nós, e os cômicos, *piores*. Ao dizer isso, ele o faz em relação à *grandeza*, à elevação da alma do personagem trágico, e não à sua *pureza*. Tanto assim, que diz ele, a tal respeito:

> “Sófocles, de um lado, imita à maneira de Homero, pois ambos representam os homens melhores; de outro lado, imita à maneira de Aristófanes, visto ambos apresentarem a imitação por personagens em ação diante de nós... A mesma diferença distingue a Tragédia da comédia: uma propõe-se imitar os homens, representando-os piores, a outra melhores do que são na realidade.” (Trad. de Antônio Pinto de Carvalho, caps. II e III, p. 291-292.)

E depois, no capítulo XIII:

> “Para que uma fábula seja bela, é portanto necessário que ela se proponha um fim único e não duplo, como alguns pretendem; ela deve oferecer a mudança, não da infelicidade para a felicidade, mas, pelo contrário, da felicidade para o infortúnio, e isto não em consequência da perversidade do personagem, mas por causa de algum erro grave, como indicamos, visto o personagem ser antes melhor do que pior.” (Trad. cit., p. 314.)

Aristóteles acentua, ainda, que, no Teatro, os caracteres verdadeiramente trágicos são denotados antes pelas ações do que pelas palavras. Um personagem revela seu caráter trágico muito mais pelas decisões que toma e pelas ações que empreende, do que pelas palavras. Voltamos a lembrar aquela distinção entre Sublime e Trágico; no primeiro, o terror e a piedade são despertados de uma maneira mais reflexiva e intelectual, no segundo pelas ações. Ou, como diz Aristóteles:

> “Se um autor alinhar uma série de reflexões morais, mesmo com sumo cuidado na ordenação do estilo e do pensamento, nem por isso realizará obra própria da tragédia.

> Muito melhor seria a tragédia que, embora pobre nestas matérias, contivesse, no entanto, uma fábula e um conjunto de fatos bem ligados.” (Trad. cit., cap. VI, p. 300.)

Pelo mesmo motivo, o caráter trágico se revela muito mais pelos atos e decisões do que pelo simples pensamento. Ou, para usar as palavras de Aristóteles:

> “Caráter é, pois, o que revela certa decisão, ou, em caso de dúvida, o fim preferido ou evitado. Por isso não têm (revelam) caráter os discursos do indivíduo em que, de qualquer modo, não se revele o fim para que (ele) tende ou ao qual repele.” (Trad. de Eudoro de Souza, já citada, cap. VI, p. 79.)

A Decisão e o Conflito

O personagem trágico, homem de caráter excepcional e, por isso mesmo, personalidade na qual se misturam o bem e o mal, é levado, pela própria grandeza de suas paixões, de suas qualidades e de seus defeitos, a um conflito. Para que uma ação seja trágica, é preciso que, diante de uma pessoa com esse caráter, se coloque um dilema — “um fim a escolher e outro a repelir”, como esclarece Aristóteles. Aí, ao contrário do que se pensa, vê-se que a tragédia é causada pela *vontade* e não pela *fatalidade*. As pessoas comuns escolhem sempre o caminho mais tranquilo e seguro; as personalidades trágicas escolhem os de maior perigo, os mais arriscados e cheios de grandeza. É, portanto, essa, a *decisão* à qual se refere Aristóteles como reveladora do caráter trágico; e é essa decisão que leva o personagem a se dilacerar no “conflito trágico”: tais caracteres nunca estão em paz nem consigo mesmo, nem com as circunstâncias exteriores, e os autores trágicos ora acentuam um aspecto, ora outro, do conflito. De qualquer modo, porém, o conflito está presente, em qualquer tragédia, em ambos os aspectos. Na tragédia grega, surge o dilaceramento interior do personagem, mas a ênfase maior é colocada no seu choque com as circunstâncias exteriores. Na tragédia shakespeariana, existe também o conflito com o mundo exterior que cerca o personagem, mas a ênfase maior é colocada no seu dilaceramento interior, fonte do outro.

O Infortúnio

Todo esse encadeamento — ação elevada, caráter trágico, decisão e conflito — termina, na tragédia, conduzindo o personagem ao esmagamento, ao infortúnio, ao aniquilamento. Essa má-fortuna do personagem não se identifica necessariamente com a morte, se bem que a morte seja o remate mais normal dos fatos, escolhas e ações em que se envolve o personagem. Mas o desenlace trágico pode vir sob outras formas, como a da desonra, por exemplo. De qualquer maneira, o infortúnio do personagem é essencial ao Trágico. *O Cid*, de Corneille, tem todas as características do Trágico, menos essa: por isso mesmo, seu autor, pressentindo isso, não chamou sua peça de Tragédia. Diz Aristóteles, no capítulo XIII da *Poética*:

> “A mais bela tragédia é aquela cuja composição deve ser, não simples, mas complexa, aquela cujos fatos, por ela imitados, são capazes de excitar o temor e a compaixão (o terror e a piedade)... Em primeiro lugar, é óbvio não ser conveniente mostrar pessoas de bem passar da felicidade ao infortúnio... nem homens maus passando do crime à prosperidade... nem um homem completamente perverso deve tombar da felicidade no infortúnio (tal situação pode suscitar em nós um sentimento de humanidade, mas sem provocar compaixão nem temor — terror nem piedade)... Resta entre estes casos extremos a situação intermediária: a do homem que, não se distinguindo por sua superioridade

> (virtude) e justiça, não obstante não é mau nem perverso, mas cai no infortúnio em consequência de qualquer falta; é o caso do homem no apogeu da fama e da prosperidade, como Édipo ou Tiestes ou outros membros insignes de famílias ilustres." (Trad. de Antônio Pinto de Carvalho, p. 313-314.)

Aqui, já que se falou na presença de "personagens ilustres" na tragédia, convém explicar que este é um dos motivos mais comuns de preconceitos dos estetas contemporâneos contra a possibilidade de sobrevivência da tragédia no mundo moderno. Por um lado, tais estetas identificam o "personagem excepcional" com o "membro de família ilustre". Ora, esse era o entendimento acidental, circunstancial, da comunidade grega antiga. Não interessa à essência do Trágico que o personagem seja ilustre de nascimento ou não: o que interessa é que ele seja ilustre, excepcional, *dentro dos termos da comunidade em que vive*.

Há, porém, outros pensadores contemporâneos que acham que a verdadeira tragédia moderna se passa com o homem comum: aí, é uma questão de terminologia. A meu ver, estão esses pensadores identificando tudo o que é *doloroso* com o Trágico. Os atos humanos que saem do domínio do indiferente, têm dois grandes campos que interessam à Arte e à Estética — o do *doloroso* e o do *risível*. No campo do doloroso, as duas categorias mais importantes são o Trágico e o Dramático. Na nossa opinião, as "tragédias do homem comum" ficam compreendidas dentro do Dramático: no Trágico, os personagens nunca são comuns. E que uma tragédia possa ser escrita nos tempos de hoje, isto é provado, e bem provado, pelas três maiores peças de Frederico Garcia Lorca, *Bodas de Sangue*, *Yerma* e *A Casa de Bernarda Alba*.

O Terror e a Piedade

Temos, então, que o Trágico decorre de uma ação humana elevada, narrada em linguagem poética, e na qual um personagem excepcional toma uma decisão, fazendo uma escolha entre dois fins, preferindo um e evitando outro. Dessa escolha, determinada por seu caráter — nem perfeito, nem perverso, mas sempre grande —, surgem o conflito e seu esmagamento final. Este é o esquema objetivo do Trágico.

Subjetivamente, o Trágico se caracteriza pelo terror e pela piedade que desencadeia no espírito dos contempladores, determinando a purificação das paixões. Com essa teoria, Aristóteles surge como precursor das teorias psicanalíticas modernas da sublimação. Observa também, com muita agudeza, que, no Trágico, o terror e a piedade que surgem do próprio encadeamento das ações são muito superiores àqueles que nascem artificialmente dos aparatos exteriores do espetáculo. Diz ele, no capítulo XIV da *Poética*:

> "O terror e a compaixão podem nascer do espetáculo cênico, mas podem igualmente derivar do arranjo dos fatos, o que é preferível e mostra maior habilidade no poeta. Independentemente do espetáculo oferecido aos olhos, a fábula (ação) precisa de ser composta de tal maneira que o público, ao ouvir os fatos que vão passando, sinta arrepios ou paixão, como sente quem ouve contar a fábula de Édipo." (Trad. de Antônio Pinto de Carvalho, p. 316.)

Para finalizar, e a título de curiosidade, vale a pena transcrever aqui a definição que James Joyce, comentando a visão aristotélica do Trágico, dá do terror e da piedade estéticos. No *Retrato do Artista Quando Jovem*, aliás, existe um outro comentário, muito curioso, sobre a teoria tomista da Beleza. Mas aquele ao qual acabamos de nos referir é o seguinte:

“A piedade é o sentimento que faz parar o espírito na presença de algo que seja grave e constante no sofrimento humano, e o une ao sofredor humano. O terror é o sentimento que detém o espírito na presença de seja lá o que for que exista de grave e constante no sofrimento humano e o liga à sua causa secreta.” (Tradução brasileira de José Geraldo Vieira, Editora Globo, cap. V, p. 201.)

CAPÍTULO 13

O Dramático

O Dramático como Categoria da Beleza

Conforme disse de passagem no capítulo anterior, tentarei, aqui, esboçar uma definição do Dramático como categoria independente da Beleza, distinguindo-o do Trágico, com o qual ele tem inúmeras afinidades, mas também, na minha opinião, não se confunde.

Para isso, infelizmente, terei que me valer quase que só de minhas próprias palavras, porque, na estética contemporânea em geral e na Teoria do Teatro em particular, são muito raros os que aceitam a existência dessa distinção. E minha dificuldade cresce, no caso, porque, além dessa primeira diferença de posição ainda mantenho outra, em relação à maioria: é que, da mesma forma que considero o Trágico como uma essência, pura, imutável, válida para todos os tempos e presente como elemento fundamental de todas as *tragédias*, também considero o Dramático como uma essência, válida para todos os tempos e todos os lugares, e presente em toda essa categoria de peças especiais que são os *dramas*.

Aliás, como não podia deixar de ser, o drama é a forma mais naturalmente apta a realizar esse tipo especial de Beleza que é o Dramático. Mas não é a única. E nós poderíamos afirmar de início, a fim de refletir partindo do concreto, que, enquanto um romance como *Os Irmãos Karamazov*, de Dostoievski, tem no Trágico sua essência, outro como *O Vermelho e o Negro*, de Stendhal, tem todas as características do Dramático. Tanto o Trágico quanto o Dramático pertencem ao campo do Doloroso, oposto ao do Risível. Ambos se caracterizam pelo infortúnio, pelo esmagamento, pelo aniquilamento do personagem. Mas se o parentesco existe, as diferenças também existem e é a partir daí que vamos alinhar as reflexões sobre o Dramático, reunidas no presente capítulo.

A Ação e a Linguagem Dramáticas

A exemplo do que acontece com o Trágico, o Dramático se fundamenta em ações. Aliás, a ação é elemento fundamental de qualquer das categorias da Beleza ligadas ao comportamento humano. Mas a ação trágica é diferente da dramática, exatamente pela presença, naquela, de um princípio de ordem superior, filosófico ou religioso. No Dramático, a ação não se mergulha na *transcendência*, qualquer que seja o entendimento que se dê a esse conceito — religioso ou filosófico, segundo o caso.

Outra diferença fundamental é que, no Trágico, como se viu, a linguagem é *poética*, enquanto a linguagem do Dramático é construída de acordo com o espírito da prosa. Por isso, pode-se dizer que o *ambiente* trágico é poético, e o dramático é mais realista e verista; a linguagem trágica é elevada e ornamentada, enquanto a do Dramático é mais seca e mais sóbria.

O Conflito Dramático

Comparado com o Trágico, o Dramático possui uma semelhança maior e uma ligação menos profunda com o *real* — essa espécie de aspecto mais íntimo e subterrâneo da realidade. Por isso, o conflito, presente no Dramático como no Trágico, é, no caso daquele, mais ligado à vida cotidiana. Um conflito como o do *Hamlet* é trágico, porque suas implicações são ligadas à transcendência, a indagações sobre o destino do homem. Já uma peça como *Ricardo III*, apesar de possuir todas as características da tragédia, tem, do Dramático, o conflito, que gira, todo, em torno dos problemas do Poder político: o político é um tipo de conflito genuinamente dramático.

Voltamos assim, mais uma vez, à constatação de que o Dramático é mais "verídico" e cotidiano, e o Trágico mais transfigurador e poético. Pelo mesmo motivo, em virtude, mesmo, do seu caráter, o conflito do Dramático, para ser expresso, exige uma movimentação maior de situações materiais, incidentais, de intriga, do que o do Trágico. É por isso que o Drama é mais movimentado e menos hierático do que a Tragédia: "aquilo que é nobre tende, por natureza, à lentidão e mesmo à imobilidade".

O Personagem Dramático

O personagem dramático é menos elevado do que o trágico. Em compensação, porém, é mais *vivo* e mais humano. O que se vem dizendo até aqui, no sentido de comparar o Dramático com o Trágico, não implica em inferioridade de hierarquia do primeiro em relação ao segundo. O Dramático, por sua própria natureza, corre o risco de passar por uma categoria menor, ou mais vaga, aos olhos dos leigos, pelo fato de se situar entre outras duas categorias extremas e bem-definidas, isto é, o trágico e o Cômico. Entretanto, não existem essas diferenças de *grau* entre o Trágico e o Dramático. Ambos são legítimos e podem propiciar a criação de obras-primas da Arte e da Literatura. Um personagem trágico como Dimitri Karamazov não é superior a um dramático como Julien Sorel, é *diferente*: o fato de determinados leitores preferirem um ou outro não é baseado em julgamentos de valor, é, apenas, uma questão pessoal de gosto, manifestando uma variação perfeitamente legítima. O mesmo se pode dizer de um personagem feminino trágico, como Electra, em relação aos personagens dramáticos femininos de Ibsen, como a Nora de *Casa de Bonecas*, por exemplo.

Aos olhos do público comum, porém, parece que o Dramático está fadado a aparecer como uma espécie de gradação do Trágico. Entende-se o motivo disso: as comunidades mais arcaicas não têm olhos para o meio-tom e preferem as categorias mais primordiais e elementares, como o Trágico e o Cômico puros. Note-se que a Tragédia e a Comédia são bastante mais antigas do que o Drama. A tragédia e a comédia, como gêneros, são contemporâneas dos mitos. O Drama surge depois, como consequência da descrença dos homens nos mitos, numa transcendência, na possibilidade de elevação do homem, e até da descrença na degradação, ligada ao Cômico: para se escarnecer de alguma coisa é preciso acreditar um pouco nela e muito em coisas que lhe são opostas. É por isso que se pode falar num "herói trágico" e também num "herói cômico", o primeiro exaltado na dor, o segundo escarnecido na desordem, mas, em qualquer dos casos, assuntos eternos da Tragédia e da Comédia.

O Dramático, o Real e o Maravilhoso

O herói trágico foi vivo, presente e atuante nos começos da civilização mediterrânea, e ainda subsiste nas comunidades do tipo chamado de "arcaico", pelos sociólogos, as comunidades rurais e de pastoreio, principalmente. Mas no que se refere à civilização greco-latina, à medida que ela foi se urbanizando, o herói trágico-pagão desapareceu, e antes que outros tomassem seu lugar — como os

isabelinos — houve um espaço de tempo em que a transcendência não teve lugar no Teatro a não ser através do "maravilhoso". Isso provinha, talvez, da incapacidade, por parte dos autores teatrais, dos atores e do público, de, num ambiente realista, verista, acreditar que o homem pode tentar se sobrepor, por suas próprias forças, às limitações normais da vida cotidiana. O homem medieval fugia, talvez, ao pecado de orgulho e soberba, tão característico de todo herói trágico, e esse é talvez o motivo de ser o maravilhoso — essa outra forma do divino — a fonte onde vai beber o Teatro medieval, nas "paixões" e nos "mistérios".

O Drama e a Tragédia

Lembramos, mais uma vez, que a tragédia e a comédia são obras de arte, seres existentes, enquanto o Trágico e o Dramático são essências. Mas, em Estética, é sempre conveniente refletir sobre o concreto, de modo que uma análise do drama e da tragédia é indispensável para se pressentir a natureza do Dramático e do Trágico.

O drama tem uma comunicação muito íntima com a tragédia, sendo mesmo, talvez, os que alcançam maiores dimensões literárias aqueles que atingem, sem ultrapassá-los, os limites da transcendência trágica, o que se alcança, ordinariamente quando o conflito dramático é de natureza ética.

O personagem típico dos dramas é menos primordial e elementar do que o trágico. Isto significa, como se disse antes, que o personagem dramático é mais vivo, psicologicamente, do que o trágico. Mas, em compensação, é menos direto, menos primitivamente poderoso do que este, que, assim como, de certa forma, o cômico, é sempre meio *mítico*: mas enquanto o personagem trágico é uma espécie de cume, elevado e cheio de grandeza até no que tem de defeitos, o personagem dramático é mais naturalmente um homem, uma pessoa do cotidiano, e o personagem cômico é um escárnio da espécie humana.

Aí, quando se fala em *mítico*, não é no sentido de *imaginário*, e sim com referência a alguém que se tornou centro de crença e de legenda, de possibilidades de *transcendência*, centro, não necessariamente do *possível* e do *real* no sentido estrito, mas sim do *crível* e do *transfigurado*. No ambiente peculiar a essa categoria da Beleza que é o Dramático, essa espécie de oposição praticamente desaparece: há uma unidade, maior no Dramático do que no Trágico ou no Cômico, entre o *crível* e o *possível*.

Pode-se dizer, também, que o personagem dramático é antes do Grandioso do que do Sublime, e, portanto, antes de ação do que de pensamento: a ação convém muito mais a Julien Sorel, personagem dramático; e o pensamento muito mais a Ivan Karamazov, personagem trágico.

O personagem dos dramas entra em conflito, não para resolver a contradição existente entre ele e o mundo exterior, como tenta o trágico pelo mergulho na transcendência, mas sim para tentar domar o mundo. As ideias que ele por acaso ponha na base de sua ação são de caráter menos elevado e só fazem parte do conflito no máximo até as fronteiras daquele domínio de que viemos falando até aqui sob o nome de *transcendência*, entendida esta não somente num sentido religioso.

É por isso que o personagem dramático é ordinariamente passional, ético, sentimental, político ou dotado de preocupações sociais. Mas se ele é religioso — no sentido mais amplo que se pode dar a tal palavra — sua religiosidade não é chamada essencialmente a participar de sua *escolha*, de sua opção, da decisão que gera o conflito.

Agora, fique bem claro que, se bem que o Dramático fuja à *transcendência*, isso não significa que ele seja *uma pessoa inteiramente comum*. As pessoas inteiramente comuns só se tornam *dramáticas* no momento em que as circunstâncias criem, para elas, a *oportunidade de um destino incomum*, pois, na verdade, toda a Arte, toda a Literatura, é um caminho de superação do que a vida tem de rotineiro e indiferente.

Assim, a linguagem dramática procura um caminho de maior comunhão com a realidade, mas essa

comunhão — como acontece na relação do *real* com o Trágico — deve ser exatamente a necessária para convencer o espectador de que esse mundo superior da Arte é, ao mesmo tempo, no caso do Dramático, *este* mundo, o mundo no qual vivemos. Por isso, apesar de mais *verista* do que a do Trágico, a linguagem do Dramático também deve transfigurar a realidade, pois o Teatro é uma das Artes; e Arte nenhuma imita rigorosamente e estreitamente a vida.

CAPÍTULO 14

O Risível e o Cômico

As Formas Artísticas do Risível

Já salientamos, em capítulo anterior, que os dois grandes campos do comportamento humano pelos quais a Arte se interessa são o do *doloroso*, de um lado, e o do *risível* por outro. Isto não significa que todos os tipos existentes de Risível interessem à Estética: esta se preocupa com o *riso estético*, isto é, com aquele tipo de Risível recriado, ou possível de ser recriado, pela Arte; riso do qual as categorias mais importantes são o Cômico e o Humorístico.

Feita esta ressalva, podemos afirmar, porém, que uma das coisas mais misteriosas e fascinantes cuja natureza podemos tentar pressentir pela reflexão estética é, sem dúvida, esse Risível estético e de ação, e que abarca tanto o Cômico das peças de Goldoni ou Plauto, como o próprio Humorístico de *O Misantropo*, de Molière; ressaltando-se também, logo de início, que o Humorístico ora assume uma forma mais introspectiva, como nos melhores romances de Machado de Assis, ora o ímpeto da grande novela épica que é o *Dom Quixote*, de Cervantes.

Saliento, bem e assim de início, a importância estética dessas geniais obras de arte ligadas ao Risível, porque, talvez impelidos pelo velho conceito — e preconceito — europeu do Belo, ainda hoje existem pensadores que relutam em aceitar a legitimidade do Cômico ou do Humorístico como categorias estéticas. Edgard De Bruyne, por exemplo, é um desses. Afirma ele no seu *Esquisse d'une Philosophie de l'Art:*

> "Na Arte, o Risível desempenha também um papel muito importante; mas isso não significa que o Risível constitua, por ele mesmo, uma categoria estética. É preciso, então, estudá-lo indiretamente na Filosofia Geral da Arte, como um dos objetos que a técnica (Arte) tem tratado com objetivo de distrair o homem e de lhe fazer sentir certos valores da vida, em particular da vida social." (Ob. cit., p. 332.)

Parece-nos, pelo contrário, que o Risível — com seus dois tipos mais importantes para a Arte, isto é, o Cômico e o Humorístico — é uma categoria estética tão legítima quanto qualquer outra. Era essa também, ao que parece, a opinião de Stendhal, pelo menos segundo ele a dá a entender no excelente capítulo — claro, simples, objetivo e poderosamente incisivo — que dedicou ao estudo do Risível no seu ensaio denominado *Racine e Shakespeare* (Editora Larousse, Paris, 4ª edição, 1953.) Nesse ensaio, Stendhal afirma, desassombradamente como era de seu feitio, que, no seu espírito, o Risível estético tinha um parentesco com a Música:

> "O Risível é como a Música: uma coisa cuja beleza não dura." (Ob. cit., cap. II, p. 29.)

É claro que Stendhal não estava dizendo, aí, que a beleza das obras musicais ou das obras literárias ligadas ao Risível envelhecem rapidamente e não possuem a perenidade das verdadeiras obras de arte:

sabemos, perfeitamente, que, para o gosto de Stendhal, a Música era até uma arte mais pura, mais cortante e mais leve, uma espécie de pedra de toque e de espírito animador para as outras Artes. Tanto assim que ele afirmava desejar que seu estilo de escritor lembrasse a música de Cimarosa, a de Mozart e a de Rossini. Assim, o que ele quis dizer foi que a beleza das obras de arte ligadas ao Risível tinham aquela espécie de leveza e graça das obras musicais, que duram somente *enquanto executadas*. E o conceito importante a retirar de suas palavras é o de que a forma de Risível ligada à Arte é não só uma categoria estética (no sentido restrito da Estética pós-kantiana) mas uma categoria tão fundamentalmente ligada à Beleza quanto qualquer outra — o Belo da música de Mozart inclusive.

As Teorias do Contraste

Conforme já estudamos anteriormente, Aristóteles definia o Risível como uma desarmonia de pequenas proporções e sem consequências dolorosas. Quem fala em *desarmonia* fala num contraste existente entre algo que existe e o que deveria existir. É por isso que, depois de Aristóteles, todas as reflexões estéticas sobre o Risível são marcadas por essa ideia do contraste, segundo acentua Bergson no extraordinário ensaio que dedicou ao assunto. Bergson critica a teoria aristotélica e todas as demais teorias que explicam o Risível como um contraste porque, segundo ele, tais teorias não fazem a distinção necessária entre os contrastes risíveis e os não risíveis que, sem dúvida, existem em número tão grande quanto os primeiros. Entretanto, a nosso ver, todas as teorias do contraste, desempenharam e desempenham papel fundamental para o esclarecimento da natureza do Risível, cada uma delas lançando luz sobre um aspecto particular do problema. A própria teoria bergsoniana do Risível — talvez a mais engenhosa e lúcida que já tenha ocorrido à reflexão estética nesse campo — é outra das teorias do contraste, o que examinaremos melhor depois, no capítulo que vamos lhe dedicar.

Assim, talvez seja útil examinar, de passagem, pelo menos o fundamental das teorias mais importantes surgidas sobre o Risível assim como as críticas que foram dirigidas a cada uma: assim, por esse processo, meio-maiêutico, meio-dialético — no sentido grego do termo —, talvez muita coisa se esclareça sobre a natureza dessa enigmática categoria estética que é o Risível.

O Risível — Hobbes e Stendhal

Qualquer estudante de Filosofia sabe que, para Hobbes, o móvel de todas as ações dos homens era o egoísmo. O ceticismo amargo de Hobbes sobre a natureza humana teria que seduzir muito o espírito de Stendhal, assim como ambos iriam influenciar profundamente as ideias de Nietzsche sobre a “vontade de poder”, e “a hipocrisia da moral do rebanho”. Dentro dessa concepção geral é que Hobbes entendia o Risível, definindo o riso como uma

> “convulsão física... produzida pela visão imprevista de nossa superioridade sobre outra pessoa qualquer”. (Cit. por Stendhal, em *Racine e Shakespeare*, ob. cit., p. 26.)

Se analisarmos bem essa definição, veremos que, para Hobbes, o Risível tem duas características principais: a da surpresa (visão *imprevista*) e a do sentimento de superioridade que o zombador experimenta diante da pessoa de quem ele ri. De fato, o elemento de surpresa é, de certa forma, fundamental para a criação do Risível artístico: tanto assim que não existe profissional mais infortunado do que um ator cômico que, ao contar uma história engraçada, deixa que o público adivinhe o final antes do tempo. Por outro lado, é evidente que na maioria dos casos existe uma componente de crueldade em

nossa maneira de rir dos outros.

Apesar disso, porém, a definição de Hobbes é insuficiente para explicar a natureza total do Risível. De maneira curiosa, quem demonstrou isso, melhor e sem querer, foi Stendhal que aceitava integralmente a teoria de Hobbes. Na verdade, a definição que Stendhal dá do Risível é uma variante aperfeiçoada da de Hobbes: segundo ele, nós rimos quando uma inferioridade aparente nossa em relação a uma pessoa aparece de repente, como uma superioridade real. E apresenta seu famoso exemplo: um rapaz belo, rico, elegante, está se preparando numa noite chuvosa, para entrar em sua carruagem, a fim de ir a um concerto onde se encontrará com sua bela amante. Nós somos feios, pobres, deselegantes, não temos carruagem, não vamos ao concerto, não temos amante e estamos abrigados da chuva sob um beiral, olhando com inveja e frustração para o outro. Mas, no momento em que põe o pé no estribo para subir na carruagem, o rapaz cai na lama e se suja todo. Dentro de nós, há uma expansão egoísta e meio cruel de alegria, e nós rimos, porque a nossa inferioridade de há pouco, de modo inesperado e surpreendente, se transformou numa superioridade real. Trata-se, como se vê, de uma típica teoria do contraste, que assume a forma de desarmonia, defeito, degradação etc., e diante dela, à primeira vista, parece que Hobbes tem razão. Mas o próprio Stendhal, continuando a refletir sobre o assunto, acrescenta, a isso, palavras que contradizem, de modo frontal, a definição que ele aceita e esposa: diz Stendhal que, se, porém, o rapaz se fere gravemente na queda (ou finge, astutamente, que se feriu), o nosso riso desaparece, o que aliás é verdade. Mas se o Risível fosse apenas "a súbita revelação de nossa superioridade sobre outra pessoa", nossas gargalhadas aumentariam ainda mais no caso do ferimento, porque nossa superioridade aumentou: o rapaz, agora, está, não somente sujo e enlameado, mas de perna quebrada, enquanto a nossa está inteira. De modo que, apesar de lançar muita luz sobre dois aspectos fundamentais do Risível, a definição de Hobbes e Stendhal não basta. Como diz De Bruyne ao criticá-la,

> "uma decepção dolorosa e uma desilusão lamentável caem igualmente sob essa definição". (Ob. cit., p. 334.)

O Risível — Kant e Schopenhauer

Outras teorias que são tipicamente do contraste são as de Kant e Schopenhauer. Para Kant, o Risível, como tudo mais, teria que ser estudado na reação do espírito do contemplador. De acordo com o pensamento kantiano, o riso aparece quando nós somos colocados na tensa expectativa de alguma coisa que, quando se revela, se demonstra de repente muito abaixo da expectativa e da tensão. Assim, para Kant, o Risível tem dois momentos essenciais: a tensa expectativa com que aguardamos alguma coisa ou acontecimento, e a surpresa de que somos assaltados ao se revelar o contraste existente entre aquilo que esperamos e aquilo que aparece. Charles Lalo, em seu livro *Notions d'Esthétique*, assim resume o pensamento kantiano sobre o Risível:

> "Para Kant (o Risível) é a súbita redução de uma expectativa a nada." (Ob. cit., p. 67.)

A definição de Kant, porém, cai sob a mesma crítica que Bergson fez às teorias do contraste em geral: uma decepção dolorosa cabe nela também. Suponhamos que uma pessoa querida nossa está gravemente enferma. Descobriu-se uma nova droga que, se der bom resultado — como os médicos esperam —, melhorará o doente em poucas horas. Os médicos estão com o doente no quarto e nós esperamos, fora, que o tempo marcado decorra. Estamos numa tensa expectativa, esperando uma notícia definitiva e salvadora. De repente, a porta se abre, e o médico nos comunica que o doente nem melhorou, nem piorou: a droga é ineficaz. Houve a súbita redução de uma tensa expectativa a nada e no entanto o resultado não é risível.

Coisa semelhante acontece com a definição dada por Schopenhauer, para quem o Risível seria "a

desproporção lógica entre o objeto real e a ideia que nós temos dele". (Edgard De Bruyne, loc. cit.). Existem desproporções lógicas entre certos objetos e as ideias que temos deles as quais não são, absolutamente risíveis. Por isso, Charles Lalo critica a teoria de Schopenhauer usando o mesmo argumento bergsoniano. Diz ele:

> "Limitando-se às aplicações estéticas do riso, Schopenhauer não descobre nele senão um desacordo lógico entre uma ideia e seu objeto. Mas deixa de especificar quais são as desconveniências lógicas que são risíveis." (Ob. e p. cits.)

O Risível — Teoria Freudiana

Freud trouxe outra contribuição valiosa para o estudo da psicologia do Risível. Sua primeira reflexão sobre o assunto é, ainda, da primeira fase dos seus estudos, de modo que é mais radicalmente exclusiva: durante essa época, para ele, o Risível é a revelação repentina do sexual sob o simbólico. Quer dizer: nós rimos quando, de repente, descobrimos, escondido debaixo de um símbolo de aparência inocente, um sentido sexual ou obsceno oculto. Assim resume Edgard De Bruyne as ideias de Freud:

> "Segundo o inevitável Freud, nós rimos quando um complexo sexual reprimido se exprime simbolicamente num momento de distração ou num termo equívoco, e quando nos apercebemos bruscamente da significação sexual profunda sob a forma simbólica." (Ob. cit., p. 334-335.)

É evidente que a definição de Freud alude a um dos processos mais comuns e eficazes de criação do Risível. Mas é evidente, também, que nem todos os tipos de riso, estéticos ou não, são criados a partir da revelação do sexual sob o simbólico.

O próprio Freud parece, aliás, ter se apercebido disso, porque depois, na época de maturidade, viu que aquele processo de desvendar um sentido obsceno oculto num símbolo de aparência inocente era apenas uma das muitas maneiras através das quais podia se realizar a "degradação de um valor" — que passou a ser, para ele, a essência do Risível. É, como se vê, outra teoria do contraste: o Risível decorre do contraste entre um valor pressuposto e sua degradação real. E caímos, de novo, na crítica bergsoniana, porque existem degradações de valores que não são risíveis.

Assim, cada um desses pensadores, sem terem, talvez, atingido a essência do Risível, foram esclarecendo aspectos *particulares de sua realidade, e permitindo, com isso, que nós*, aos poucos, possamos realizar o assédio da verdade sobre esse enigma. E é assim, aliás, que devemos proceder na Filosofia em geral e na Estética em particular. Como diz Ortega y Gasset,

> "os grandes problemas filosóficos exigem uma tática semelhante àquela que os judeus empregaram para tomar Jericó e suas rosas íntimas: sem ataque direto, circulando em torno, lentamente, apertando a curva cada vez mais e mantendo vivo no ar o som de trombetas dramáticas". (*Que é Filosofia*, tradução brasileira de Luis Washington Vita, Livro Ibero-Americano Ltda., Rio, 1961, p. 27-28.)

CAPÍTULO 15

Teoria Bergsoniana do Risível

Bergson e os Idealistas Alemães

A teoria mais completa e engenhosa até hoje surgida para tentar esclarecer o que seja o Risível é, a meu ver, a de Bergson. Já se disse, antes, que o fundamento de sua teoria se encontra nas ideias de Schelling e Hegel, sobre a *liberdade* e a *necessidade*. O homem, como ser livre e espiritual, vê-se, ao nascer, diante da *necessidade*, brutal, mecanizada e cega do mundo que o cerca: eis a face primeira e primordial da necessidade. Mas, segundo acentua Hegel, a *necessidade* possui ainda uma outra face — a parte mais baixa, subterrânea e inferior do próprio homem. Creio que podemos afirmar, sem fazer violência à visão geral de Hegel, que essa *necessidade* interior que dilacera o homem (dividido entre a parte mais nobre do seu espírito e as paixões mais grosseiras pelas quais se sente atraído) pode ser estendida à sociedade à cuja convivência ele é obrigado, o que pode lhe trazer conflitos tão dilaceradores quanto aqueles com os quais ele se debate no seu mundo interior.

Dentro desse entendimento geral, já vimos que, para Schelling, o Trágico surge quando o homem, assumindo conscientemente sua posição de ser livre, coloca-se, como sujeito e liberdade, diante da necessidade entendida como objeto, como algo de mecanizado duro e hostil. O Risível surgiria, ao contrário, quando o homem, fazendo da necessidade indiferente uma espécie de *sujeito*, assumisse os modos mecanizados da natureza, tomada como *objeto*.

Para bem se entender isso, recorde-se que, no campo do humano, predominam os atos vivos, livres e inventivos da vida. Já o campo da natureza, é o domínio dos acontecimentos mecânicos: o sol nasce de manhã e se põe de noite, a água vira nuvens e depois se transforma novamente em água e assim por diante. Quer dizer que, para Schelling, um ato humano torna-se risível quando o homem, renunciando explícita ou implicitamente à sua condição de ser livre, assume os modos mecanizados da natureza.

Assim, na minha opinião — e apesar de nunca ter encontrado a menor referência a isso nos exegetas de Bergson —, creio que foi em Schelling e Hegel que se baseou o núcleo fundamental da teoria bergsoniana sobre o Risível, conforme irá mostrando a exposição que se segue.

Bergson e as Teorias do Contraste

Já se afirmou antes que, para a formulação de sua teoria, Bergson parte de uma crítica às teorias do contraste, da desarmonia, todas elas fundamentadas em Aristóteles. Diz Bergson em seu livro, hoje clássico sobre o Risível — pequena obra-prima que a reflexão sobre um problema estético produziu no século XX:

> “Eu não vejo porque a desarmonia, enquanto desarmonia, haveria de provocar, por parte das testemunhas, uma manifestação específica tal como o riso, enquanto tantas outras propriedades, qualidades ou defeitos deixam impassíveis no espectador os músculos do

rosto. É necessário então procurar qual é o tipo especial de desarmonia que produz o efeito cômico." (*Le Rire*, Presses Universitaires de France, 1950, p. 157.)

Outra coisa que Bergson assinala com alguma insistência em seu ensaio, é que ele não procurou *definir a essência do Risível*, mas sim apenas *apresentar um processo de fabricação do Risível*. Apesar disso, porém — e apesar de toda a admiração que tenho pela lucidez admirável desse pensador que influenciou dois dos maiores romancistas do século, o francês Marcel Proust e o grego Nikos Kazantzaki —, temos que discordar dessas duas posições iniciais suas. Quanto à crítica às teorias do contraste, acontece que a própria teoria bergsoniana é, também, outra delas; e quanto à afirmação de que não procura ele propriamente uma definição do Risível, o próprio Bergson se desmente quando a resume na sua célebre fórmula, "o mecânico superposto ao vivo".

Em apoio da afirmação de que a teoria bergsoniana é outra das teorias do contraste, basta citar o resumo que dela fez Edgard De Bruyne:

> "Bergson explica o riso do ponto de vista de sua filosofia geral. Por um lado, a vida é movimento puro, liberdade pura, intuição pura. Por outro lado, é paralisada e encadeada pelos costumes e instituições sociais. Se se descobre bruscamente o contraste existente entre esses dois aspectos, surge o riso." (Ob. cit., p. 335.)

Já a prova de que Bergson, talvez sem querer, foi mais longe do que desejava e terminou buscando a própria essência do Risível, será ela fornecida por texto de seu próprio ensaio, adiante citado.

Ideias Gerais de Bergson sobre o Risível

Antes de examinar cada um dos tipos principais em que, segundo Bergson, se subdivide o Risível, ele formula sobre este algumas ideias fundamentais, de caráter geral, que é necessário analisar.

Primeiramente, observa Bergson que não existe Risível fora do campo do humano:

> "Não há cômico fora daquilo que é propriamente humano. Uma paisagem poderá ser bela, graciosa, sublime, insignificante ou feia: não será, nunca, risível. Nós poderemos rir de um animal, mas porque se terá surpreendido nele uma atitude de homem ou uma expressão humana." (Ob. cit., p. 3.)

Que o Risível, da mesma maneira que acontece com o Trágico, só possa ser entendido no campo do humano, parece indiscutível. Mas, com todo respeito ao pensamento de Bergson não me parece que ele tenha sido muito feliz na explicação do motivo pelo qual podemos rir de um animal. Creio que teria sido melhor ele dizer que nós só rimos de um animal se ele é apresentado ou julgado sob padrões humanos, se nós lhe atribuímos sentimentos que são peculiares ao homem.

Em segundo lugar, do ponto de vista psicológico, o Risível se caracteriza por uma anestesia da sensibilidade e um exercício puro da inteligência. Surge o riso quando, diante de uma pessoa ou de uma ação humana, um grupo de espectadores cala o coração, a sensibilidade, a afetividade, e exercita unicamente a inteligência. Afirma Bergson:

> "O cômico exige... para produzir todo o seu efeito, alguma coisa como uma anestesia momentânea do coração. Ele se endereça puramente à inteligência... O cômico nasce, ao que parece, quando homens reunidos em grupo, dirigem todos sua atenção sobre um de entre eles, fazendo calar sua sensibilidade e exercendo somente sua inteligência." (Ob. cit., p. 5-6.)

Do ponto de vista psicológico-social, o Risível se caracteriza por uma espécie de *contágio*, tanto de

pessoa a pessoa, quanto de acontecimento a acontecimento. Isto é: o riso em grupo é muito mais forte e caracterizado, porque as pessoas se deixam contagiar umas pelas outras, no riso; e por outro lado, um fato que, em si, não seria risível, passa a sê-lo, caso recorde aos espectadores outro acontecimento, este risível.

Finalmente, do ponto de vista social, o riso é uma espécie de castigo ou reprimenda que a sociedade inflige a alguma coisa que a ameaça. A sociedade, no seu impulso para a vida e o movimento, defende-se contra o esclerosamento, contra o endurecimento mecânico de suas formas, e o riso é um dos tipos de defesa de que ela se vale. Por exemplo: uma pessoa que insiste em usar as roupas que estavam em moda durante a época de sua juventude e que, agora, já ninguém usa mais, torna-se objeto de riso, porque a sociedade pressente que tal pessoa não é dotada daquele mínimo de flexibilidade, de possibilidade de adaptação, que as contínuas variações do fluxo social exigem.

A Superposição do Mecânico ao Vivo

As ações humanas são — ou pelo menos deveriam sê-lo sempre — livres, variáveis, flexíveis e inventivas. Na natureza predominam, pelo contrário, as séries mecanizadas de acontecimentos mecânico de suas formas, e o riso é um dos tipos de defesa de que ela se vale. Por exemplo: uma pessoa que insiste em usar as roupas que estavam em moda durante a época e examinando esse aspecto da teoria bergsoniana, afirma Alfred Stern:

> “Segundo Bergson, a vida se apresenta a nós como uma certa evolução no tempo e uma certa complicação no espaço. Considerada no tempo, ela é progresso contínuo de um ente que envelhece incessantemente: o que significa que a vida não volta nem se repete jamais. Considerado no espaço, cada ser vivo é um sistema fechado de fenômenos, incapaz de interferir com outros sistemas. E Bergson conclui: mudança contínua, irreversibilidade dos fenômenos e individualidade perfeita, eis os caracteres exteriores que distinguem o que é vivo daquilo que é simplesmente mecânico. Em contrapartida, a repetição, a inversão e a interferência das séries seriam as marcas distintivas do mecânico.” (*Philosophie du Rire et des Pleurs*, Presses Universitaires de France, Paris, 1949, p. 28.)

Quer dizer: de acordo com o pensamento de Bergson, nós rimos quando aguardamos alguma coisa viva, móvel, flexível e graciosa como a vida, e, de repente, em vez disso, aparece algo de endurecido, desgracioso e mecanizado. É aí que, como ficou dito antes, Bergson, mesmo afirmando ser seu objetivo apenas fixar um processo de fabricação do Risível, procura dar uma definição de sua essência:

> “O mecânico superposto ao vivo” — diz ele, num momento fundamental da exposição de sua ideia — “eis uma encruzilhada onde temos que nos deter, imagem central de onde a imaginação estende seus raios em direções divergentes... Esta visão do mecânico e do vivo insertos um no outro faz-nos inclinar para a imagem mais vaga de um endurecimento qualquer aplicado sobre a mobilidade da vida, ensaiando desajeitadamente seguir suas linhas e imitar sua fluência.” (Ob. cit., p. 29.)

Bergson esclarece que, de acordo com seu pensamento, o Risível opõe-se mais ao Gracioso, por originar-se desse *desajeitamento*, desse desgracioso daquilo que é mecânico e que, por um motivo qualquer, se superpõe ao movimento, à flexibilidade e à graça da vida. É curioso notar que essa concepção do mecânico como uma certa *dureza* desgraciosa e feia superposta à fluência e à graça da

vida tem um eco anterior em certas palavras de Kant:

> “Toda dureza na regularidade, aproximada da regularidade matemática, tem qualquer coisa, em si, de contrário ao bom gosto.” (“Crítica do Juízo de Gosto”, já cit. I parte, seção I, nota final do Livro I.)

Se substituirmos alguns poucos conceitos mais puramente estéticos e críticos desse texto kantiano por outros, mais ortodoxamente metafísicos, talvez bebidos por Bergson nas ideias de Schelling e Hegel, temos talvez esclarecidos historicamente os princípios fundamentais da teoria bergsoniana sobre o Risível — se bem que isso não importe, absolutamente, em dizer que, sem essas ideias anteriores, Bergson não teria dito o que disse: a verdade é universal, mas toda síntese pessoal dela é nova e lança novas luzes sobre a parte de enigma que será sempre maior, porque, como diz um grande escritor contemporâneo, “a cada passo que nós damos do desconhecido para o conhecido, mais se adensa o mistério”.

Os Tipos Principais de Risível

Temos, portanto, as duas chaves principais para se entender a natureza do Risível: do ponto de vista objetivo, o Risível é, no campo do humano, a superposição do mecânico ao vivo; do ponto de vista subjetivo, psicológico e social, o Risível é uma espécie de castigo pelo qual o grupo se defende contra o endurecimento mecanizado que o ameaça, o que ele faz calando sua sensibilidade e exercitando somente a inteligência.

Partindo dessa visão geral, Bergson refere-se a cinco tipos de Risível: o de *formas*, e de *movimentos*, o de *ditos*, e o de *situações*.

Para se entender bem a ideia de Bergson sobre as formas e os movimentos humanos risíveis, talvez se possa dizer que, no homem, tudo o que ele tem de cômico vem de sua dupla natureza, espiritual e material. Se o espírito humano impregnasse sua carne e seus ossos de tal maneira que eles também se espiritualizassem, ninguém seria, nunca, motivo de riso. Acontece, porém, que além do espírito — vivo, móvel, flexível — existe também a parte grosseira e material do corpo, sujeito ao endurecimento à mecanização, e, portanto, ao desgracioso e desajeitado das coisas mecânicas. Surge, então, por isso, a possibilidade de superposição do mecânico ao vivo — e portanto do Risível — nas formas e nos movimentos humanos.

Uma forma humana, por exemplo, será risível na medida em que dá ideia de um gesto que não se desfez, de um movimento que se endureceu e se imobilizou: um homem de bochechas muito grandes e inchadas, tem um rosto cômico porque dá ideia de que ele encheu a boca de ar para tocar numa corneta e depois as bochechas “se esqueceram” de voltar para o lugar; em vez do movimento de volta que deveria ter acontecido, houve um endurecimento, uma superposição do mecânico ao vivo, e o rosto torna-se risível.

O Risível de Formas

Bergson afirma, porém, que existe um limite para que uma forma humana seja risível:

> “Pode vir a ser cômica toda deformidade que uma pessoa bem-conformada consegue imitar.” (Ob. cit., p. 18.)

Por que, isso? Porque tal deformidade nos aparece como uma espécie de *obstinação material*, um endurecimento, uma teimosia em permanecer num hábito contraído. Assim, um corcunda seria risível na medida em que sugere a ideia de que é uma pessoa que se obstina em se manter curvado, recusando-se a voltar a posição ereta. Para Bergson, as fisionomias mais risíveis são aquelas que dão ideia de uma careta definitivamente endurecida num trejeito único:

> "Mas tal efeito ainda ganha em intensidade quando nós podemos relacionar essas qualidades (de automatismo, dureza, ruga contraída e guardada) a uma causa profunda, a uma certa *distração fundamental* da pessoa, como se a alma tivesse se deixado fascinar, hipnotiza, pela materialidade de uma ação simples... Em toda forma humana (nossa imaginação) percebe o esforço de uma alma que modela a matéria, alma infinitamente ligeira, eternamente móvel, subtraída à pesadez, porque não é a terra que a atrai. De sua ligeireza alada esta alma comunica qualquer coisa ao corpo que ela anima. A imaterialidade que passa, assim, para a matéria, é o que se chama a graça... Se se quisesse definir aqui o Risível aproximando-o de seu contrário, seria preciso opô-lo ao Gracioso e não ao Belo. Ele é antes endurecimento do que feiura." (Ob. cit., p. 19 e segs.)

O Risível de Movimentos

Um movimento humano é risível quando dá ideia de que uma mecânica se instalou nos gestos da pessoa. É por isso que os tiques nervosos são cômicos: no lugar onde devia haver algo de inventivo e sempre novo, diferente de cada vez, aparece um movimento mecanizado e repetido. Diz Bergson:

> "As atitudes, gestos e movimentos do corpo humano são risíveis na exata medida em que tal corpo nos faz pensar em uma simples mecânica... É necessário que esta sugestão seja nítida e que nós percebamos claramente, como que por transparência, um mecanismo desmontável no interior da pessoa." (Ob. cit., p. 22 e segs.)

Por que nós rimos quando uma pessoa imita outra com perfeição? Porque se o espírito animasse sempre os gestos de uma pessoa com sua graça, sua invenção contínua, essa pessoa jamais repetiria um movimento, um gesto, uma atitude, e, portanto, nunca seria imitada. A imitação, de fato, revela o que a pessoa tem de mecânico nos seus movimentos. Ou, como diz o próprio Bergson:

> "Por pouco que se reflita, ver-se-á que nossos estados de alma mudam de instante a instante, e que se nossos gestos seguissem fielmente nossos movimentos interiores... não se repetiriam e, por isso, desafiariam qualquer imitação." (Ob. cit., p. 25.)

Depois daí, Bergson passa a analisar o que ele chama de "a força de expansão do cômico", deduzindo dois processos de fabricação do Risível ligados à conexão entre o físico e o moral. Entretanto, em nossa opinião, esses dois processos devem ser ajuntados aos tipos de ditos risíveis, de modo que serão analisados adiante.

O Risível de Caracteres

De modo semelhante ao que ocorre com os movimentos, um caráter humano será risível na medida em que dá ideia de que uma mecânica se instalou na alma da pessoa. O que torna cômico um caráter é aquela espécie de *endurecimento* que, instalando-se no espírito de uma pessoa, impede que ela se adapte

flexivelmente à vida social em comum. Aí, opondo-se novamente a Aristóteles, Bergson diz que não é o vício que torna um caráter risível, é o endurecimento mecânico causado pelo vício. Um avarento não é cômico por ser avarento, mas sim porque a avareza, instalando-se em seu caráter, endurece-o tornando-o insociável e, por isso, risível. Tanto isso é verdade, diz Bergson, que o Risível também aparece quando uma virtude empolga demais um caráter a ponto de endurecê-lo, de torná-lo também insociável. O Misantropo, de Molière, não é um caráter vicioso, como o Avarento. Pelo contrário, é virtuoso, em excesso: é o seu culto da franqueza rude, é seu horror à hipocrisia que torna cômico. É que Bergson dá a entender, quando afirma:

> "Um caráter pode ser bom ou mau, pouco importa: se ele é insociável, pode se tornar cômico." (Ob. cit., p. 111.)

Poderíamos objetar a Bergson, aí, que, no caso, não é a virtude que torna o personagem cômico: é a imprudência, o excesso, a grosseria no uso da franqueza, que não é mais uma virtude e sim outro vício. E essa objeção, depois, será ampliada numa crítica geral às ideias de Bergson, crítica que, a meu ver, atinge o fundamental de sua teoria e obriga a reflexão estética a voltar às sugestões de Aristóteles como caminho para pressentir a natureza do Risível.

O Risível de Ditos Espirituosos

O Risível que se obtém por meio de ditos é aquele de natureza intelectual, causado por sugestão de ideias, como prefere dizer Lalo. É então aquele tipo especial de Risível ao qual se reserva o nome de Espirituoso. É muito problemática a existência de obras de arte unicamente fundamentadas no Espirituoso. Dos tipos de Risível, os mais importantes para a Arte são o Cômico e o Humorístico. Agora, numa comédia ou num romance humorístico, podemos encontrar, de vez em quando, esse Risível de ditos, causado pela aproximação intelectual de conceitos.

De acordo com Bergson, nesse campo, o Risível é governado por algumas leis que inspiram a sua criação. A primeira é a seguinte: "Obter-se-á um dito cômico sempre que se consiga inserir uma ideia absurda num molde de frase consagrada." Isto significa que, se nós conseguirmos, deslocando um ou dois conceitos, transformar num disparate uma frase conhecida — da qual, habilmente, conservamos o som e o ritmo —, o resultado é sempre risível.

A segunda lei resume-se assim: "Obtém-se um efeito risível sempre que se finge entender uma expressão no sentido literal, quando ela é empregada no sentido figurado." Nesses casos o que ocorre é que, assim, o que existe de material na metáfora ressalta sobre o significado intelectual, criando, novamente, uma superposição do mecânico ao vivo.

Quanto à terceira lei, afirma ela: "Obtém-se um efeito cômico quando se transpõe a expressão natural de uma ideia para outro tom." Bergson faz referência à frase do personagem de uma comédia de Gogol, que, no tom professoral e hipócrita dos falsos moralistas, assim reclama contra um funcionário apenas médio: "Você rouba demais para um simples funcionário de sua categoria"!

Creio, porém, que, como afirmei antes, podemos acrescentar mais duas leis a governar o Risível de ditos espirituosos, ambas fundamentadas em observações anteriores de Bergson. A primeira seria: "É risível todo dito ou qualquer incidente que chama nossa atenção para o físico de uma pessoa quando o moral é que está em causa." E a segunda: "É risível todo dito que faz com que uma pessoa nos dê a impressão de ser uma coisa." Numa peça de Labiche, um Burguês médio, viajando e tomando suas providências de bom pai de família cuidadoso, no momento de subir para o trem, conta seus pacotes para assegurar-se de que não se esqueceu de nenhum. E conta assim: "Um, dois, três, quatro, cinco, seis, minha

mulher, sete, minha filha, oito, e eu, nove.”

O Risível de Situações

As situações da vida, as ações humanas, partindo do domínio da *liberdade* são, em princípio, livres, vivas e sempre renovadas. Mas se, nas situações, começam a aparecer acontecimentos que se repetem, que se invertem ou que se cruzam num ritmo mais ou menos frequente, isso termina mostrando que tais situações estão sendo governadas por um mecanismo, e elas se tornam cômicas. Ou para usar as palavras de Bergson:

> “É cômico todo arranjo de atos e de acontecimentos que nos dá, insertas uma na outra, a ilusão da vida e a sensação nítida de um comportamento mecânico.” (Ob. cit., p. 53.)

As situações cômicas mais comuns e importantes são a *repetição*, a *inversão* e a *interferência*. Na repetição, um acontecimento — ou uma série de acontecimentos — aparece, desaparece e reaparece, num ritmo mais ou menos regular, dando a ideia de uma espécie de “teimosia mecanizada”, de algo que, repelido, teima mecanicamente em voltar. Diz Bergson:

> “Numa repetição cômica de palavras, existem geralmente dois termos em presença um do outro, um sentimento comprimido que reage como uma mola e uma ideia que se diverte em comprimir de novo o sentimento.” (Ob. cit., p. 56.)

Se, numa dada situação, um acontecimento, empurrado como uma mola, se volta contra o agente que o empurrou — o feitiço virando-se por cima do feiticeiro — temos a *inversão*. Ou, de acordo com Bergson:

> “Pode-se obter uma cena cômica fazendo com que a situação se volte e que os papéis sejam mutuamente trocados.” (Ob. cit. p. 72.)

Na famosa peça medieval francesa, a *Farsa do Advogado Pathélin*, existe um caso típico de *repetição*, logo seguido por outro de *inversão*. Um camponês furtou um carneiro. Ameaçado pela justiça, procura o Mestre Pathélin, que o aconselha a se fingir de doido como única maneira de escapar. Manda que, no tribunal, a tudo o que o Juiz lhe pergunte ele responda apenas “bé”, imitando o balido do carneiro. Será como se o camponês tivesse tal delicadeza moral que o simples fato de ser acusado de furto já te causasse a perda do juízo. E, de fato, tudo dá certo. O efeito de repetição dos balidos é cômico para a plateia e o Juiz, perdendo a paciência, convence-se de que o camponês realmente está doido e absolve-o. Vem então a *inversão*, porque, terminado o julgamento, o Mestre Pathélin vai ao camponês exigindo o pagamento de seus honorários e ouve em troca somente outro “bé”: o advogado criou uma situação e ela se voltou contra ele; nem como queixar-se tem mais, porque ele mesmo já convenceu o Juiz de que o camponês está com o juízo perturbado.

Na *interferência*, uma pessoa — ou um grupo de pessoas — está numa série de acontecimentos, e outra pessoa noutra. As duas séries se cruzam, e, por algum equívoco, cada pessoa julga que a série da outra é a mesma sua:

> “Uma situação é sempre cômica quando pertence, ao mesmo tempo, a duas séries de acontecimentos absolutamente independentes e pode ser interpretada ao mesmo tempo em dois sentidos diferentes.” (Henri Bergson, ob. cit., p. 73-74.)

Na famosa peça de Plauto, a *Aulularia*, existe um quiproquó que é um caso típico de interferência. Roubaram ao avarento Euclião uma panela cheia de ouro. Por outro lado, Licônidas, um rapaz solteiro que mora perto de Euclião, numa noite de embriaguez e orgia, desonrou Fedra, a jovem filha do avarento. O momento em que Euclião descobre que roubaram sua botija de ouro é o mesmo que Licônidas escolhe para confessar a ele que seduziu sua filha. Note-se que são duas séries de acontecimentos. Euclião está na série cujo pensamento é: “Furtaram minha panela de ouro e tenho de recuperá-la”; a de Licônidas é: “Seduzi a filha de Euclião, estou arrependido, preciso confessar meu crime e pedir a moça em casamento.” Quando Licônidas entra para procurar Euclião, encontra-o deitado no chão, soluçando desesperadamente. E o diálogo se inicia com uma fala de Licônidas para si mesmo:

> LICÔNIDAS — Quem é esse que está aqui, gemendo e chorando? É Euclião! Com certeza já descobriu que a filha foi corrompida e é por isso que chora com tanto desengano! Que faço? Falo-lhe, ou fujo?
>
> EUCLIÃO, *erguendo um pouco a cabeça* — Quem me fala?
>
> LICÔNIDAS — Um desgraçado!
>
> EUCLIÃO — Pois está falando com outro! Eu me tornei desgraçado por causa de um acidente infeliz!
>
> LICÔNIDAS — Console-se!
>
> EUCLIÃO — Consolar-me? Como?
>
> LICÔNIDAS — Fui eu que causei sua desgraça e vim confessar tudo!
>
> EUCLIÃO — O que é que você está me dizendo?
>
> LICÔNIDAS — A verdade!
>
> EUCLIÃO — Como é que você teve coragem e fazer isso comigo se nunca lhe fiz mal?
>
> LICÔNIDAS — A culpa foi do vinho e do amor!
>
> EUCLIÃO — Essa é boa! Se fosse assim, qualquer rapaz poderia furtar o que as mulheres têm de mais precioso e depois dizer que a culpa não foi dele não, foi do vinho e do amor!
>
> LICÔNIDAS — Mas eu não vim pedir perdão?
>
> EUCLIÃO — Não gosto das pessoas que prejudicam os outros e depois vêm pedir perdão! Você sabia que ela não era sua e não devia ter tocado nela!
>
> LICÔNIDAS — Mas já que tive a audácia de tocar, não vejo porque você não me permite ficar com ela!
>
> EUCLIÃO — Ficar com ela? Era o que faltava! Não senhor, você vai ter que devolver!

LICÔNIDAS — Devolver? Devolver o quê?

EUCLIÃO — Aquilo que me pertencia e que você tirou!

LICÔNIDAS — Que eu tirei? De onde? Afinal, o que é que você quer?

EUCLIÃO — Você não sabe?

LICÔNIDAS — Você não diz!

EUCLIÃO — O que eu quero é minha panela de ouro que você confessou ter roubado!

LICÔNIDAS — Você está louco! Eu nunca roubei panela de ouro nenhuma etc.

É, como se vê, um caso típico de *interferência* — um personagem conversa com outro e cada um deles toma as palavras do interlocutor num sentido diferente. Aí, no caso da *Aulularia*, o equívoco é causado pela expressão "acidente infeliz" que Euclião usa em referência à perda da panela de ouro e Licônidas entende como alusão à sua falta em relação à filha do outro, que ele desonrara.

Crítica à Teoria Bergsoniana do Risível

A crítica principal que se tem feito a Bergson (vide Victoroff, *Le Rire et le Risible*, e também Dupréel, *O Problema Sociológico do Riso*) *é a de que ele se contradiz*, ao mostrar, por um lado, a sociedade criando os costumes mecânicos, e, por outro, procurando, ela própria, castigar, pelo riso, os costumes que engendrara. Dizem esses críticos: "Para Bergson, é a sociedade que cria esses instrumentos rígidos que são a linguagem, os costumes, as instituições, e isto precisamente para tornar possível a vida em comum. Como, portanto, procura castigar tudo isso pelo riso? Não temos nós o direito de nos espantar, vendo, na teoria de Bergson, a sociedade se erigir em juiz que distingue aquilo que é real e vivo, daquilo que é superficial e mecânico, e que classifica com inferiores estes dois últimos, quando ela própria, a sociedade, é um expediente artificial superposto à natureza?"

A críticas desse tipo, Bergson talvez pudesse responder que nada impede esse duplo papel desempenhado pela sociedade, organizando, sabiamente, os homens em grupo, mas relembrando a eles, de vez em quando, que sua vida autêntica não deve se deixar aprisionar em fórmulas esclerosadas e sistemas mecânicos.

Mas, a meu ver, a crítica mais dura que se pode fazer a Bergson, no caso, é mostrar, primeiro que sua teoria é outra "teoria do contraste", e depois que ela incorre naquele mesmo erro que ele aponta em tantas outras — o de não distinguir quais as superposições do mecânico ao vivo que são risíveis e quais as que não o são. Sim, porque estas existem — e isso atinge o cerne da teoria bergsoniana. Acabo de mostrar um caso típico de *interferência* que parece comprovar as ideias de Bergson sobre o Risível. Vou mostrar agora outro caso, que possui características absolutamente idênticas de *interferência*, mas desta vez com um resultado que nada tem de risível: é, pelo contrário, dramático e doloroso. Trata-se da triste história de Prócris. Esta moça, bela e jovem, casa-se com um rapaz, por quem tinha grande paixão. Seu amor é correspondido, e o jovem casal, belo, feliz, descuidoso, apaixonado, vive em completa felicidade. A diversão preferida do jovem esposo de Prócris é a caça. Prócris possuía uma lança sagrada, herança de sua família: um dos seus antepassados recebera essa lança como presente dado pela divindade da caça, Diana. Era uma arma que nunca errava o alvo. Sabendo da paixão que o marido tinha pela caça, Prócris dá-lhe a lança, que ele passa a empregar diariamente em suas correrias de caçador. O

rapaz passava as manhãs caçando. Ao meio-dia, acolhia-se sob uma grande árvore, cansado e suado, pelo esforço e pelo sol. Costumava então, em tais momentos, expor o rosto, na sombra, à carícia da brisa, momento em que uma embriagadora sensação de alívio se apossava de seu ser, e ele murmurava: — “Vem, ó aura, e cumula-me de felicidade”. Alguém, um dia, ouvindo a frase, julgou que essa “Aura” a quem ele se dirigia, era uma mulher, e foi contar o caso a Prócris. Enciumada, sentindo um terrível sofrimento pela traição daquele a quem amava, ela, no outro dia, vai se esconder numa moita existente perto da árvore. Ao meio-dia, chega ali o marido. Quando ele diz a frase costumeira, ouve, na moita, um débil gemido, semelhante ao balir de uma corça. Imediatamente, atira a lança que sua esposa lhe dera de presente, e é exatamente a lança dada por ela ao marido que dilacera o peito delicado de Prócris, matando-a.

Note-se que todos os elementos da *interferência* estão presentes — duas séries de acontecimentos que se cruzam, e o equívoco causado pela palavra “aura”, fazendo com que a situação seja entendida em dois sentidos diferentes pelos personagens. No entanto, o resultado foge inteiramente ao campo do Risível. Bergson parece ter pensado que era a mecanização que causava aquela “anestesia da sensibilidade”, e que todos os outros pensadores tinham se esquecido disso ao fundamentar suas definições no contraste. É aí que temos de fazer uma defesa de Aristóteles: talvez ele não tenha formulado uma teoria tão completa e engenhosa quanto a de Bergson, mas parece que temos que encaminhar as investigações sobre o Risível na direção que ele indicou. Sim, porque Aristóteles definiu o Risível como uma desarmonia, mas não se esqueceu de distinguir as desarmonias risíveis das outras: são as “de pequenas proporções e que não tenham consequências dolorosas”. Até esses limites vai o campo do Risível. Daí em diante, a piedade aparece, porque já começamos a entrar no campo oposto, o do Doloroso. No caso de Euclião, as proporções da desarmonia são pequenas. Plauto apresenta-nos, na peça, o germe, apenas, de uma tragicomédia, mas o que existe de doloroso na personalidade e na vida de Euclião é propositadamente “esquecido” pelo autor e, consequentemente, pelo público. Mas, no caso de Prócris, as proporções da desarmonia são terríveis, e dolorosas são as suas consequências, e este é o motivo pelo qual sua história sai do campo do Risível, apesar de possuir todas as características de uma *interferência* de séries de acontecimentos, uma superposição do mecânico ao vivo apresentado numa ação humana.

Talvez fosse o caso, então, de, seguindo as sugestões aristotélicas e as outras que foram sendo apresentadas no correr dos tempos, podermos dizer, em síntese, que o Risível é uma desarmonia de forma, de significado, de caráter, de valor ou de procedimento, na qual o inesperado, pelo disparate, pela abstração, pela desumanização ou pela idealização em sentido inverso, as pessoas, as ações e as ideias são apresentadas como se tivessem sido retiradas de uma ordem lógica, real ou pressuposta, ou encaradas como meros *personagens*, figuras não humanas, inferiores ao padrão comum e imunes ao sofrimento.

De qualquer modo, porém, a teoria bergsoniana sobre o Risível foi, talvez, a que maior número de esclarecimentos trouxe, até hoje, sobre o assunto. E sejam quais forem as críticas que a ela se dirijam, ninguém pode ficar alheio a seu encanto, à sua cortante clareza, que tornam o ensaio de Bergson um clássico da Filosofia do nosso tempo.

CAPÍTULO 16

Teoria Kantiana do Sublime

O Belo e o Sublime

Kant exerceu profunda influência na Estética moderna, e contribuição importantíssima sua para o estudo desses problemas foi a percepção que ele teve de que o campo estético não se esgotava com o Belo. Ele não dedicou atenção a todas as categorias estéticas mais importantes, limitando-se a notar que aquilo que vimos chamando desde o princípio de Beleza apresentava dois tipos bastante diferentes — o Belo e o Sublime. Já vimos que, para ele, o Belo era uma sensação desinteressada, serena e pura. O Sublime, diferentemente, seria um sentimento estético misturado de sensações agradáveis e de terror, e experimentado, portanto, contra o interesse dos sentidos. Diz ele na "Crítica do Juízo de Gosto":

> "O Belo é o que agrada só no julgamento de gosto e não, consequentemente, por meio da sensação ou segundo um conceito de entendimento, de onde se deduz que ele deve agradar sem nenhum interesse. O Sublime é aquilo que agrada imediatamente por sua oposição ao interesse dos sentidos." ("Crítica do Juízo de Gosto", já cit., nota do § 29, p. 77.)

Isso levou Bosanquet a afirmar que foi Kant "o verdadeiro precursor de todas as teorias estéticas que situam a fealdade aparente dentro das fronteiras da Beleza" (ob. cit., p. 319). Temos porém de recordar, de vez em quando, que a terminologia aqui adotada não nos deve levar a fazer violência ao pensamento de cada um dos estetas cujas teorias vamos examinando: Kant não se ocupava da Beleza — como já salientamos antes — subdividindo-a em Belo e Sublime: considerava o Belo e o Sublime como duas espécies do juízo estético, isto sim; os dois sentimentos, se bem que tivessem muita coisa em comum, possuíam também algumas diferenças essenciais, uma delas a que acabamos de examinar.

Outra diferença fundamental, resultaria de que, sendo o Belo e o Sublime sentimentos de natureza subjetiva, o *ponto de partida* do Belo pode se encontrar na Natureza, enquanto o Sublime é duplamente subjetivo, se assim se pode dizer. Isto significa que o espírito humano pode construir o Belo a partir de coisas da Natureza, enquanto o Sublime é uma pura construção intelectual do espírito. Com todo respeito que nos merece a obra de um dos maiores pensadores de todos os tempos — "um monstro de importância histórica", como o chamava Nietzsche — temos de assinalar, porém, que as palavras de Kant sobre o Belo e a Arte são, às vezes, imprecisas e contraditórias. O texto em que ele faz essa distinção entre o Belo e o Sublime padece dessa imprecisão, pois Kant, depois de ter afirmado, como já vimos, que a satisfação determinada pelo juízo de gosto é uma pura construção do espírito, diz, agora, que o Belo pode ser encontrado em alguns objetos da Natureza. O texto a que nos referimos é o seguinte:

> "Nós nos exprimimos impropriamente quando chamamos sublime um objeto da natureza, se bem que possamos, com muita justiça, chamar belos inúmeros desses objetos... Pois como se pode designar com uma expressão aprovadora aquilo que é captado em si como não tendo finalidade? Tudo o que nós podemos dizer é que determinado objeto é apto a

> servir de motivação a uma sublimidade que pode ser encontrada no espírito; o Sublime autêntico não pode se encontrar contido em nenhuma forma sensível.” (Ob. cit. § 23, p. 34-35.)

Uma Desarmonia sob Forma Sensível

Assim, para Kant, o Sublime é experimentado no espírito do contemplador e é de natureza puramente intelectual, ligado “às ideias da razão”, e não às propriedades do objeto. Mas, fiel à sua maneira paradoxal, já seguida antes para o estudo do Belo, Kant fornece alguns elementos objetivos para o estudo do Sublime; sublinhando sempre, porém, dentro do sentido geral de sua analítica, o caráter subjetivo de que o Sublime, como o Belo, se reveste. Afirma ele, na “Crítica do Juízo de Gosto”:

> “(O Sublime) só se liga às ideias da razão que, se bem que não tenham nenhuma apresentação adequada possível, são excitadas e evocadas no espírito por essa desarmonia que pode se apresentar sob forma sensível.” (Ob. e p. cits.)

De modo que, apesar da fundamentação subjetiva de seu pensamento, Kant formula, talvez a despeito de si mesmo, uma definição objetiva do Sublime, que seria, portanto, essa “desarmonia apresentada sob forma sensível”. Como se tivesse se apercebido disso, porém, e como se quisesse, mais uma vez, deixar claro que, para ele, o Sublime era experimentado e criado puramente dentro do espírito do contemplador, diz Kant, ainda:

> “O vasto oceano agitado pela tempestade não pode ser considerado sublime. Seu aspecto é terrível, e é preciso que o espírito já esteja cheio de ideias bem diversas para que uma tal visão determine nele um sentimento, que é, ele próprio sim, sublime, uma vez que o impele a desdenhar a sensibilidade e a se ocupar de ideias que têm uma destinação mais elevada.” (Ob. e p. cits.)

Deduzimos, então, que, para Kant, o Sublime tem, em comum com o Belo, o fato de serem, ambos, antes um ato de consciência do contemplador do que uma propriedade do objeto; mas distinguem-se entre si porque o sentimento do Belo tem seu fundamento no livre jogo da imaginação (aliada, talvez, ao entendimento), enquanto que o Sublime é de ordem puramente intelectual, consistindo na “apresentação de um conceito indeterminado da razão”. (Kant, ob. e p. cits.)

O Sublime como Resultante do Informe

A ideia de desarmonia ou desconveniência é, portanto, fundamental para se entender a natureza do Sublime: nele, é como se o espírito experimentasse um estranho agrado ao captar o terrível, o indeterminado, aquilo que se baseia num conflito entre a natureza e a razão. Daí, afirmar Kant:

> “A disposição de experimentar o sentimento do sublime consiste numa receptividade do espírito a respeito das ideias, porque é precisamente nessa inadequação da natureza e das ideias que consiste, para a sensibilidade, esse terror mesclado, no entanto, de atração.” (Ob. cit., § 29, p. 45.)

Quer dizer: enquanto que, para Plotino, o Belo resultava da apreensão da luz da forma de um objeto harmonioso, o Sublime, para Kant, se caracteriza por essa espécie de terror estético, experimentado em

oposição ao interesse dos sentidos, diante do terrível, do que é *informe*, daquilo que manifesta uma inadequação entre a natureza e as ideias, daquilo que é desarmonioso, informe, desproporcionado e ilimitado. Diz ele, continuando a expor seu pensamento:

> "O Belo, na natureza, relaciona-se com a forma do objeto e esta forma consiste na limitação. O Sublime, ao contrário, pode se encontrar num objeto informe, enquanto se representa nesse objeto, ou graças a ele, a ilimitação... O objeto que excita em nós, sem o recurso de nenhum raciocínio, pela simples apreensão, o sentimento do Sublime, pode, quanto à forma, aparecer a nosso julgamento como privado de finalidade, à nossa representação como desproporcionado, e, por assim dizer, fazer violência à nossa imaginação, sendo, por isso mesmo, julgado tanto mais sublime." ("Crítica do Juízo de Gosto", § 23 p. 34.)

A Grandeza Absoluta

Temos então, do que foi visto até aqui, que o Sublime resulta da inadequação das ideias do contemplador a um objeto informe e desproporcionado da Natureza, objeto que se apresenta ao espírito contra o interesse dos sentidos e causando uma sensação misturada de prazer e terror. Partindo dessas ideias iniciais, Kant mostra, então, que o Sublime só pode se encontrar, mesmo, no espírito, uma vez que se confunde com o que é absolutamente grande, infinito, desmesurado, e aquilo que tem grandeza absoluta não pode se encontrar na Natureza, só pode ser concebido pelo espírito humano:

> "O que nós chamamos Sublime é aquilo que é absolutamente grande. Este termo designa aquilo que é grande para além de toda comparação... A definição precedente pode, ainda, ser expressa assim: é Sublime aquilo em comparação com que toda outra coisa é pequena. Vê-se facilmente aqui que, na Natureza, não pode ocorrer nada — por maior que o consideremos — que, considerado noutras circunstâncias, não possa ser rebaixado até o infinitamente pequeno; e que, ao contrário, não existe nada tão pequeno que não possa, relativamente a unidades de medida ainda menores, aparecer à nossa imaginação com as dimensões de um universo... Assim, nada daquilo que pode ser objeto dos sentidos deve ser, desse ponto de vista, chamado de Sublime. Mas, precisamente porque existe em nossa imaginação uma tendência para o caminho até o infinito, e, em nossa razão, uma pretensão à totalidade absoluta como a uma ideia real, o próprio desacordo entre tal ideia e nossa capacidade de avaliar a grandeza dos objetos sensíveis desperta o sentimento de uma faculdade suprassensível presente em nós. E é o uso que o julgamento faz naturalmente de certos objetos com vista neste sentimento (mas não o próprio objeto dos sentidos) que é absolutamente grande. Em comparação com ele, todo outro uso é pequeno. Então, o que é necessário chamar Sublime, é a disposição de espírito produzida por uma certa representação, à qual se aplica o julgamento que pensa, mas não o objeto mesmo." (Kant, ob. cit., § 25.)

Pode-se resumir então o pensamento kantiano sobre o Sublime, dizendo que, para ele, os acontecimentos mais terríveis da Natureza, têm um parentesco com o Sublime, mas não se identificam com ele: uma tempestade é grandiosa, mas apenas relativamente. Ora, o Sublime é grandiosidade absoluta, e isso só pode ocorrer no espírito humano, capaz de conceber o infinito. Ou, como afirma o próprio Kant, numa fórmula que condensa suas ideias a respeito do assunto:

> "O Sublime é qualquer coisa que, pelo simples fato de ser pensada, revela uma faculdade

da alma que ultrapassa qualquer medida dos sentidos.” (Loc. cit., p. 37.)

CAPÍTULO 17

Teoria Hegeliana do Sublime

O Sensível e o Espiritual

Já vimos que Kant considerava o Sublime como uma construção pura do espírito, a apresentação de um conceito indeterminado da razão. Hegel, ao contrário de Kant, procura definir o Sublime de um ponto de vista objetivo, coerente com sua visão geral do mundo, como já examinamos de passagem ao estudar suas ideias sobre a Beleza.

Para entender a teoria hegeliana sobre o Sublime, deve-se lembrar, primeiro, que, para ele, a Beleza é a manifestação sensível da Ideia; e avançar, ainda, que, na sua concepção, a Arte é um acordo entre o sensível e o espiritual. Recorde-se que, para Hegel, o homem caminha para o Absoluto através de três etapas — a Arte, a Religião e a Filosofia — sendo que o papel da Arte e o de tentar introduzir o espírito naquilo que é sensível, fazendo uma síntese entre esses dois termos antitéticos.

O Ser Uno e o Sublime

Pois bem: partindo dessas duas ideias gerais, Hegel afirma que o Ser, uno em si mesmo, só existe para o pensamento puro. Se, porém, esse Ser assume forma sensível, isto é, se tem que ser encarado sob um ponto de vista estético, isso implica necessariamente num compromisso, na necessidade de conciliar o Ser com o sensível através do qual ele vai ser manifestado. É, como se vê, a mesma coisa que, segundo lembramos acima, ocorre com a Arte, forçada a manifestar a Ideia, não enquanto concebida em si própria, mas através do sensível.

Acontece, porém, que, tendo o Ser, uno, de se manifestar sob forma sensível, verifica-se que tal forma sensível é inadequada a ele: o sensível, ao ter que manifestar o Ser, é como que esmagado, aniquilado por ele, e esse esmagamento do sensível pelo Ser é que gera aquela forma especial de Beleza que é o Sublime. Afirma Hegel a esse respeito:

> “Se este Ser em si deve ser representado aos sentidos, esta manifestação não é possível senão enquanto o Ser é concebido como substância e, ao mesmo tempo, como princípio criador de todas as coisas. Por isso, o Ser se revela e se manifesta em todos os seres e conserva, com eles, uma relação positiva. Mas, por outro lado, sua superioridade quer ser, neles, tanto mais claramente marcada. O Ser infinito deve se elevar acima das existências particulares, consideradas nelas mesmas ou em sua totalidade. Elas não são mais do que nada, diante do Ser, e a relação positiva torna-se negativa. O Ser substancial é, assim, purificado de todo contacto e de toda participação com a aparência visível. Esta, como existência particular, é inadequada ao Ser e desaparece nele. Ora, a manifestação sensível que se encontra aniquilada pelo Ser que ela representa, de tal modo que a expressão da Ideia se manifesta como uma supressão da expressão, é o Sublime.”

(*Esthétique*, textos escolhidos, ob. cit., p. 169.)

O Belo e o Sublime

Partindo daí, Hegel empreende, como já fizera Kant antes dele, uma distinção entre o Belo e o Sublime. Os dois têm algo em comum porque ambos se relacionam com a Ideia, com este mesmo Ser uno que é o princípio e a causa do mundo sensível e de toda aparência material, com a "substância única que é o princípio e o fim do universo", para usar as expressões do próprio Hegel.

Entretanto, se tem muita coisa em comum o Belo e o Sublime têm, entre si, uma diferença essencial. O Belo consiste, numa espécie de unidade entre a Ideia e a aparência sensível. O Sublime, porém, consiste antes, num rebaixamento da aparência sensível para glorificação da Ideia. Ou, como diz Hegel:

> "Devemos distinguir bem o Belo do Sublime. No Belo, a Ideia passa através da realidade exterior, da qual ela é, de alguma maneira, a alma, de maneira que os dois elementos parecem perfeitamente conformes um com o outro e se penetram reciprocamente. No Sublime, ao contrário, a realidade exterior através da qual se manifesta a substância infinita é rebaixada por sua presença, porque esse abaixamento e essa submissão são o único meio pelo qual um Deus, invisível em si mesmo e que não pode ser expresso na sua realidade positiva por nada de sensível e de finito, pode ser representado pela Arte. O Sublime supõe a Ideia absoluta de tal modo independente da realidade exterior que esta passa a ter como primeira característica o fato de ser-lhe inteiramente submetida e que o princípio de todas as coisas não aparece como presente na realidade, mas eleva-se de tal modo acima dela que esta superioridade e esta dominação (da Ideia absoluta sobre a realidade exterior) formam o assunto único de toda a representação." (Ob. cit., p. 169 e segs.)

O Sublime e as Artes Simbólicas

Hegel dividia as Artes em dois grandes grupos: o primeiro integrado pelas Artes *clássicas*, segundo ele, não marcadas pelo espírito do Cristianismo; este daria origem às Artes *românticas*, ou simbólicas, nas quais a preocupação fundamental não seria ligada ao corpo humano e ao mundo material, mas sim ao espírito e à sua aspiração pelo Absoluto. Tendo isso em vista, pode-se dizer que as Artes simbólicas são mais do Sublime do que do Belo, acontecendo o contrário com as Artes clássicas: a serenidade clássica e a exaltação pagã do corpo e da vida, são mais convenientes ao Belo, porque nelas se busca antes de mais nada uma harmonia, uma conciliação entre a Ideia e o sensível:

> "A beleza clássica" — afirma Hegel — "não deve... afetar o caráter do Sublime. Porque somente o Ser universal e abstrato — que não comporta, nele mesmo, nenhuma determinação particular, que rejeita e nega o particular e, por consequência, toda encarnação — somente ele realiza o espetáculo do Sublime." (Ob. cit., p. 180.)

O Sublime seria, assim, uma forma de Beleza muito mais apropriada à Arte religiosa, mais apta a sublinhar o rebaixamento do sensível ante a substância única, e inclinada, por natureza, à contemplação da grandeza e da indignidade do homem. Ou seja, de acordo com o texto de Hegel:

> "Por isso mesmo que o homem se sente na sua indignidade diante de Deus, é no temor de Deus, no medo que o faz tremer diante da sua cólera, que ele se exprime e se exalta. Assim, nós encontramos expressos, da maneira mais viva e atraente, os sofrimentos e as

> tristezas profundas que o nada da vida faz nascer.” (Ob. cit., p. 173.)

O Homem ante o Mundo

O pensamento de Hegel é, como se vê, uma filosofia perfeitamente tipificada do idealismo germânico do século XIX. Deixando de lado certos sectarismos e distorções, característicos desse pensamento idealista sistemático, podemos, porém extrair dele várias sugestões esclarecedoras sobre o Belo e o Sublime. Por exemplo: certas ideias de Hegel só têm validade para os espíritos religiosos. Mas o problema que ele coloca sobre o homem, como *liberdade*, posto diante da *necessidade* cega e indiferente do mundo, explica muito melhor a natureza do Sublime, e duma maneira que pode ser aceita tanto pelos espíritos religiosos como pelos não religiosos. A ideia de terror e piedade que Aristóteles pressentia existir tanto no Trágico quanto no Sublime (ou Elevado) parece provir dessa posição do homem diante do mundo: no Trágico, isso é colocado através de uma ação; no Sublime, através do pensamento — e voltamos a lembrar que, também para estetas mais modernos, essa noção do terror, causado por uma simples meditação poética sobre o homem diante do mundo e de seu destino marcado pela morte, é característica essencial do Sublime. É, também, o que, de certa forma, vamos encontrar no pensamento de Hegel, quando ele diz:

> “No Sublime reside igualmente a distinção clara e perfeita entre o humano e o divino, o finito e o Absoluto, e, por aí, entra na consciência do sujeito, a noção distinta do bem e do mal, e a da escolha livre pela qual o homem se decide por um ou pelo outro.” (Ob. e p. cits.)

Pode-se, pois, resumir o pensamento de Hegel sobre o assunto dizendo que, para ele, o Sublime é a Ideia absoluta representada de um modo tão independente na aparência sensível que a submissão do sensível à Ideia fica sendo o assunto único de toda a representação. E para concluir, vamos transcrever, aqui, um texto clássico que me parece um exemplo típico dessa forma especial de Beleza que é o Sublime. É um trecho de poesia, recitada pelo coro, na *Antígona*, de Sófocles. Note-se que, apesar de ser retirado do corpo de uma tragédia, o poema vale por si mesmo, como obra isolada: assim, o terror despertado pelo solene sentimento de tristeza experimentado pelo homem diante da fatalidade da morte, é, aí, causado não pela ação da peça, mas pela simples reflexão. Isso reafirma a ideia de que a poesia reflexiva, ou filosófica, é, de todos os tipos de Arte, o mais apto a causar, no homem, esse prazer intelectual misturado de terror que é o Sublime. O poema de Sófocles apresenta o homem em luta com a natureza, inventando a linguagem, lutando contra os animais selvagens e dominando a terra, para, depois de tudo isso, se defrontar com a face cega e fatal da Morte. É o seguinte:

> “Existem muitas coisas maravilhosas: a mais extraordinária, porém, é o Homem. Ele percorre o Mar que se agita, quando a tempestade sopra do Sul, e trabalha a Mãe dos deuses, a Terra soberana, imortal e inesgotável, ano após ano, alinhando sulcos ao passo dos cavalos. O povo dos pássaros, raça ligeira, e os seres dos bosques e a fauna marinha, ele os captura em redes envolventes. É o mestre do estratagema. Atrai a suas armadilhas os animais errantes da floresta, e curva sob seu jugo o pescoço peludo dos cavalos e o touro selvagem no esplendor de sua força. Ele inventou para si mesmo a linguagem e o pensamento rápidos, assim como aprendeu a evitar a aspereza do frio e da chuva. Gênio universal que tudo acerta, somente não achou remédio contra a Morte, se bem que saiba resolver tantos casos desesperados! Enriquecido com uma inteligência terrivelmente fecunda, sofre a atração do Bem e do Mal, e, por sobre a Justiça eterna, transpassa as Leis da terra. O mais elevado, porém, na Cidade, desce ao mais baixo da sua condição, se a

audácia o conduz ao crime. Que um hóspede como este jamais encontre lugar em meu lar e em meu coração.”

LIVRO IV

A ARTE

CAPÍTULO 18

Concepção Tradicional da Arte

Conceitos mais Comuns da Arte

Seguindo o conselho de Ortega y Gasset, procuramos, até aqui, através de voltas e mais voltas, apertar sinuosamente o cerco das muralhas que defendem as fronteiras da Beleza, procurando, pelo menos, pressentir sua natureza e os aspectos principais de que se revestem suas diversas categorias. Tendo feito isso, cabe-nos agora enfrentar o enigma que se segue a esses no campo estético, o enigma da Arte.

Antes de mais nada, deve-se esclarecer que, aqui, a palavra *Arte* é empregada no sentido *lato*: é o dom criador, o espírito animador e, ao mesmo tempo, o conjunto de todas as Artes, incluindo-se entre estas, tanto as Artes plásticas quanto as literárias, tanto o Cinema quanto a Poesia, o Teatro como a Dança.

Creio que, se passarmos uma vista no pensamento de todos aqueles que, até agora, tentaram explicar a natureza da Arte, vamos encontrar uns seis ou sete conceitos apresentados como fundamentais, sendo a ênfase posta ora num aspecto ora noutro, da essência da Arte. Assim, por exemplo, entre os estudiosos de Etnologia, preocupados com aquilo que chamam a "origem da Arte", encontramos, quase sempre, a Arte estudada como elemento mágico e religioso; para esses pensadores, a Arte não se explica por si mesma: tem um objetivo prático de meio de dominação do mundo e de penetração do seu enigma, de luta contra os obstáculos da vida, de esconjuro e defesa contra seus perigos e suas emboscadas. Originam-se daí todas essas ideias feitas a respeito do sentido religioso e prático dos murais das cavernas de Altamira ou das pedras entalhadas e pintadas do Nordeste brasileiro: o homem "primitivo" pinta na pedra um cervo em vermelho como o da Serra da Capivara, no Piauí, porque acredita que, assim fazendo, "captura" magicamente o animal, facilitando sua caça no dia seguinte.

Essa ideia aventada pelos estudiosos, levanta, de imediato, uma porção de problemas e de sugestões outras a respeito da Arte. Por exemplo: será a Arte preocupada unicamente com a criação pura e gratuita da Beleza, ou terá, pelo contrário, sempre uma preocupação de utilidade prática? Será a Arte uma forma de conhecimento, uma das possíveis maneiras de penetração do real? Será toda e qualquer atividade que fabrique objetos, ou somente aquela que se preocupa com a criação de objetos belos? Será a Arte um modo prático, concreto e belo de tornar acessíveis às massas concepções religiosas, políticas e filosóficas de natureza abstrata, concepções pelas quais, de outra maneira, o homem comum não se interessaria? Seria a Arte decorrente, como quer a Estética psicanalítica, de uma espécie de neurose, das frustrações, complexos e traumas do artista que, através dela, procuraria se compensar da sua vida falha e dilacerada com a criação de um outro universo, mais belo e mais perfeito do que o mundo?

Acredito que estas são as noções mais importantes surgidas entre os estetas a respeito da natureza da Arte. Da mesma maneira adotada para o estudo das fronteiras da Beleza, agiremos aqui para fixar a natureza da Arte: procuraremos seguir as indagações mais importantes que foram feitas sobre isso no campo histórico da Estética ocidental e, à medida que formos examinando as ideias de cada pensador, iremos, também, procurando responder a cada uma dessas questões fundamentais.

Teoria Platônica sobre a Arte

Para Platão, a Arte tem uma função ao mesmo tempo prática e mística. A Arte, para ele, é um caminho, através do qual o homem pode empreender aquela forma de explicação do mundo e de penetração do real que é a ascensão para o mundo das essências, das ideias puras, e, consequentemente, de comunhão com a Beleza absoluta. A Arte é, portanto, uma via de integração do homem com o Divino. Isto, do ponto de vista de sua natureza. Do ponto de vista social, a Arte é uma atividade didática e exemplar, pois contribui para chamar a atenção da coletividade para a Beleza corpórea. É dessa última ideia que decorrem as posições, aparentemente contraditórias, de Platão, sobre a dignidade da Arte: ela é, por um lado, benéfica, porque não fica somente no sensível; mas, por outro lado, colocando sua ênfase na Beleza corpórea, insulta, com isso, a Beleza absoluta, e cria, tanto nos artistas como no espírito dos contempladores, disposições para a sensualidade, para a indisciplina, para a embriaguez dionisíaca dos sentidos, para as paixões. Daí a inferioridade da Arte em relação à Filosofia. Ambas partem da "reminiscência". Mas, enquanto o material da Filosofia é o pensamento puro, de natureza espiritual, os materiais da Arte pertencem ao campo dos objetos sensíveis, grosseiros, mecânicos.

A Reminiscência como Processo Criador da Arte

O fundamento da teoria platônica sobre a Arte é a "reminiscência", à qual já se aludiu ao estudar, de acordo com suas ideias, as fronteiras da Beleza:

> "A inteligência humana" — afirma ele no "Fedro" — "deve se exercer segundo aquilo que se chama Ideia, isto é, elevar-se da multiplicidade das sensações à unidade racional. Ora, esta faculdade não é mais do que a recordação das Verdades eternas que a nossa alma contemplou quando acompanhou a alma divina nas suas evoluções." ("Fedro", ed. cit., § 249, p. 222.)

A reminiscência assim entendida deve ser o guia do homem, não só na contemplação da Beleza como na busca da Verdade. Mas, teria, além desses, um objetivo criador e prático, no campo da Arte, pois é ao *se recordar* dos modelos ideais de todas as coisas que o artista cria suas obras. É assim que afirma ele, no "Mênon":

> "A alma é, pois, imortal. Renasceu repetidas vezes na existência e contemplou todas as coisas existentes... Não é de espantar que ela seja capaz de evocar à memória a lembrança de objetos que viu anteriormente... A nós compete unicamente nos esforçarmos e procurar sempre, sem descanso." ("Mênon", § 81, p. 79.)

Evocando a lembrança desses objetos, entrevistos em sua essência pela contemplação, o artista tenta reproduzi-los, atingindo, desse modo, a maior aproximação possível com seu modelo ideal, cuja beleza evoca, por sua vez, a Beleza absoluta da qual todas as belezas particulares decorrem por participação. De modo que, segundo Platão, o trabalho do artista é, por natureza, dividido entre a manipulação dos materiais, das imagens sensíveis de que ele necessita para a criação da obra, e a Ideia, ou modelo perfeito e puro, que ele, ao mesmo tempo, tem que reproduzir. A esse respeito, escreve Pierre Maxime Schull:

> "O artista verdadeiro atingiria, por trás das aparências, a essência ideal, a realidade profunda das coisas. O crítico estudaria como ele a exprime, ajudando o público a

> percebê-la na obra... Mas é preciso lembrar que não existe nada de menos platônico do que confundir a Imagem, mesmo complexa, com a Ideia. E o ideal em que se inspiram os artistas, oscila, sem cessar, entre as duas.” (*Platon et l’Art de son Temps*, ed. cit., p. XIII.)

Como se vê, era mesmo de esperar que Platão sentisse pela Arte um misto de repulsa e de profunda atração: porque a beleza dos corpos sensíveis, ao mesmo tempo que atrai, afasta os homens do caminho para a Beleza absoluta. A Arte, ao criar um objeto belo, ao pintar o retrato de uma bela mulher, por um lado, lembra aos homens a mulher-modelo, o tipo ideal e imutável de beleza feminina, ligado à Beleza absoluta; e, por outro, prende as asas da alma, ligando o homem, pela sensualidade, ao corpo feminino e impedindo, assim, que o espírito se encaminhe para o objetivo final da reminiscência — a comunhão com a Beleza absoluta. Os textos platônicos insistem de vez em quando na importância fundamental da reminiscência, tanto para a contemplação pura da Beleza, quanto para a criação da Arte. Segundo ele, o artista,

> “com o olhar fixo no Ser imutável e servindo-se de um modelo semelhante, tenta reproduzir a Ideia e a virtude, e, desse modo, pode criar uma obra de beleza perfeita”. (“Timeu”, cit. por Félicien Challaye, *Estética*, tradução espanhola, Editorial Lábor, Barcelona, 1953, p. 75.)

A Beleza da Arte e a da Natureza

Como se vê, as ideias de Platão sobre a Arte são bastante vagas e imprecisas. O que viriam a ser, por exemplo, esses modelos ideais de cada coisa? A beleza de um quadro não depende da beleza do modelo representado: pode-se fazer um belo quadro tendo como modelo uma mulher muito feia, como Goya fez tantas vezes: e, nesse caso, como é que a beleza do quadro pode resultar da aproximação do modelo com a mulher ideal, essência pura e imutável do mundo das Ideias?

Outra decorrência curiosa das ideias platônicas sobre a Arte é que, de acordo com seu pensamento, a beleza artística é inferior à da Natureza. Um cavalo vivo é a imitação, em primeiro grau, do cavalo modelo, do cavalo ideal; sua beleza deriva então diretamente do reflexo da Beleza absoluta sobre ele; já um cavalo pintado num quadro, é a imitação do cavalo vivo: sua beleza, portanto, é o reflexo de um reflexo da Beleza absoluta, e, portanto, inferior à beleza natural do segundo.

Quanto aos objetos feitos pela mão do homem, aconteceria coisa semelhante, dando como resultado a superioridade do artesanato sobre a Arte. Uma cadeira feita por um marceneiro é imitação, em primeiro grau, da cadeira-padrão, do modelo ideal de cadeira: se um pintor pinta um quadro no qual aparece uma cadeira, a beleza desta é reflexo da beleza da cadeira feita pelo artesão, a qual, portanto, é superior. Ou seja, de acordo com as palavras de Pierre Maxime Schul:

> “O pintor, por mais perfeita que seja a cópia, não pode reproduzir senão a cor, a forma e os aspectos sempre diferentes sob os quais se apresenta um dado objeto. Um leito, visto de frente, parece diferente de um leito visto de três quartos ou de viés: isto não significa nada, porque o leito é o mesmo. Mas o pintor não se importa. Ele não imita o ser verdadeiro, tal como é, mas sim a aparência que o ser apresenta. Em outros termos, ele não exprime a Ideia, mas sim o ídolo das coisas. Ele não é, propriamente falando, um poeta, um criador, como o artesão que fabrica o leito, inspirando-se na essência do leito, no leito-tipo, criado por Deus.” (Ob. cit., p., 57-58.)

Note-se que Pierre Maxime Schul usa, aí, a palavra *poeta* no sentido grego, isto é, no sentido de artista criador, seja qual for a arte a que ele se dedique: para Platão — de modo absurdo para nós, mas

coerente com o total de seu pensamento —, o pintor era um simples imitador do real, enquanto o músico e o artesão eram *criadores de formas*, mais aproximados, portanto, da Beleza absoluta do que o escultor que copiava um torso humano da Natureza.

Teoria Aristotélica sobre a Arte

As ideias de Aristóteles a respeito da Arte são bastante diferentes, como, aliás, era de esperar, já que sua teoria sobre a Beleza opõe-se, de maneira fundamental, à de Platão. Para Platão, a Arte é, como já vimos, uma forma de penetração do real-ideal, de conhecimento do Absoluto; para Aristóteles, será, antes, uma atividade simplesmente criadora de formas. A esse respeito, esclarece Denis Huisman:

> "Em Platão, a Arte é a descoberta, pela reminiscência, de conhecimentos anteriormente adquiridos através da participação nas Ideias. Em Aristóteles, ao invés, a Arte é *produção* criadora de novas formas e nenhuma destas poderia ser anteriormente do conhecimento de seu criador." (*A Estética*, trad. bras. de *L'Esthétique*, Difusão Europeia do Livro, São Paulo, s/d., p. 25.)

Assim, para Aristóteles, a Arte é uma criação da Beleza, sem qualquer forma direta de conhecimento. O papel do intelecto na Arte será melhor precisado depois, distinguindo-se, nele, a inteligência abstrata e raciocinadora, própria da parte analítica do conhecimento, e a imaginação criadora, própria da Arte. A Arte não é, portanto, uma forma de conhecimento, e muito menos de conhecimento do Absoluto; a presença da inteligência puramente racional é, nela, apenas indireta, pois o papel fundamentalmente criador é, aí, exercido pela imaginação. Mas seria fazer violência a Aristóteles dizer que ele já estabelece de modo preciso todas essas distinções. Ele se limita a dizer, na *Ética para Nicômaco*, que "a Arte é determinada faculdade de produzir, dirigida pela verdadeira razão" (cit. por Denis Huisman, loc. cit.). Será que, falando assim na "verdadeira razão", queria Aristóteles se referir ao intelecto total, que inclui a inteligência abstrata e ainda aquilo que Maritain chama de "a noite criadora da vida pré-consciente do intelecto"? Seria temeridade afirmá-lo. Limitemo-nos, portanto, a expor aquilo que ele disse e as interpretações mais correntes dadas a seu pensamento sobre a Arte. Assim, Edgard De Bruyne afirma:

> "Segundo o Estagirita, a Arte é a faculdade própria ao homem de criar um objeto exterior. Na Natureza, uma coisa nasce sempre de uma mesma coisa; na Arte, o objeto se forma graças a outra coisa: a casa se constrói graças ao arquiteto, ou, mais exatamente, graças à ideia concebida pelo arquiteto. Subjetivamente; a Arte é uma virtude pela qual a inteligência realiza na matéria certas regras ideais. O objetivo da Ciência é atingir a verdade; o da ação moral é o ato moral enquanto ato; o da Arte é criar a obra, isto é, um efeito que difere da atividade. Na criação, mesma, existe uma fruição: porque toda atividade perfeita é acompanhada de um certo prazer; mas o artista sente prazer, também, na obra criadora, porque ela é seu bem. No desenvolvimento da humanidade, as Artes úteis nasceram em primeiro lugar... Quanto às Belas Artes, são caracterizadas, primeiro, pelo fato de que provocam a fruição ou prazer, depois pela imitação." (Ob. cit., p. 29-30.)

O problema das relações entre as Artes chamadas úteis, ou mecânicas, e as Belas Artes, será examinado depois detidamente; quanto ao da "imitação", repetimos a advertência já feita anteriormente quando do estudo da teoria aristotélica da Beleza: a "imitação", ou "mímesis", de que fala Aristóteles,

não deve se confundir com a imitação estreita e servil do real — coisa, aliás, além de não desejável, impossível, em Arte. Esta não imita o real, parte de elementos reais que, na imaginação do artista, são remanejados e recriados, para a criação de um novo universo, no qual a criação da Beleza não é a preocupação exclusiva, mas é, sem dúvida, o objetivo principal a ser atingido pela Arte.

CAPÍTULO 19

Teorias Kantiana, Hegeliana e Tomista da Arte

As Normas ou Regras da Arte

O problema da natureza da Arte é estreitamente ligado, na Estética, à concepção geral que se tem do mundo e da Beleza, conforme já se afirmou aqui, antes. Vimos, assim, Platão encarar a Arte como um processo da reminiscência, que, através dos arquétipos, procura reproduzir, do modo mais perfeito que seja possível, os reflexos da Beleza Absoluta. Já no pensamento aristotélico, a Arte aparece como uma faculdade, um dom de criar, dirigido pela verdadeira razão, ideia que, ainda hoje, serve de diretriz para os estetas realistas e objetivistas.

De fato, como decorrência necessária da ideia de que a Beleza é uma propriedade do objeto, os estetas realistas e objetivistas admitem que a Arte, na sua atividade criadora, segue certas normas. Qual seja a natureza de tais regras e qual sua força diante da liberdade criadora da imaginação, isto será assunto posteriormente estudado. Por enquanto, fique a afirmativa de que, para os estetas que se ligam ao pensamento realista e objetivista, a existência de tais normas é essencial à Arte.

Kant e as Regras da Arte

Kant porém, coerente com sua crítica ao objetivismo, não admite participação nenhuma da inteligência na criação da Beleza: como já dissemos, para ele, a Beleza "agrada universalmente *sem conceito*". Ora, no que concerne à Arte, é decorrência fatal dessa afirmação que nenhuma norma pode ser estabelecida para a criação e o julgamento aos objetos artísticos. A norma tem que se derivar do objeto, através de um conceito, da inteligência, e isso entraria em conflito com o princípio, fundamental no pensamento kantiano, de que a Beleza é uma construção do espírito do sujeito, e não uma propriedade do objeto.

Assim, Kant termina se vendo ante um dilema: por um lado, examinando o trabalho de criação dos artistas, constata a persistência de algumas normas, sempre presentes na atividade criadora da Arte; por outro lado, negando que a Beleza seja propriedade do objeto, não pode admitir que essas regras derivem do objeto. Diz ele a esse respeito:

> "Toda, arte supõe regras, fundamentos graças aos quais uma produção, se ela merece o nome de obra de arte, deve ser representada como possível. Mas a noção de Belas-Artes não permite que o julgamento sobre a beleza de suas criações seja derivado de qualquer regra determinada por um conceito... Assim, nenhuma das Belas-Artes pode conceber, por ela mesma, a regra segundo a qual deve realizar sua obra." ("Crítica do Juízo de Gosto, § 46 e 47, em *Le Jugement Esthétique* ob. cit., p. 28.)

O dilema ante o qual Kant se vê a respeito das normas da Arte, é resumido por Florence Khodoss,

que o considera um paradoxo, decorrente dos paradoxos sobre a Beleza. Diz que, no pensamento kantiano,

"o paradoxo a respeito da Beleza se reencontra a propósito da criação artística: é preciso criar uma obra que agrade universalmente pelo modo de excitar o jogo das faculdades e com um prazer que se imponha necessariamente a todos, mas não existe definição conceitual de uma tal obra nem regra para produzi-la". (Comentário, em *Le Jugement Esthétique*, p. 28.)

O Gênio como Regra

De modo que, de fato, Kant constata que a criação da obra de arte é determinada, no mínimo, por algumas constantes que ele próprio não hesita em chamar de "regras"; mas coerente com sua visão geral do mundo, do conhecimento e da Beleza, não aceita que tais normas possam ser estabelecidas objetivamente. Então, só lhe resta um caminho para explicar a existência das regras da Arte, um caminho subjetivo: as regras da Arte são constituídas pelos achados do gênio pessoal dos grandes artistas, achados que, depois de formulados intuitivamente, tornam-se *exemplares*, isto é, transformam-se em normas. Daí, dizer Kant:

> "O gênio é o talento — dom natural — que dá à Arte a sua regra. E já que o talento, faculdade criadora inata ao artista, pertence à Natureza, poder-se-ia também exprimir isso assim: o gênio é a disposição inata ao espírito — *ingenium* — pela qual a Natureza dá à Arte a sua regra." (Loc. cit.)

Seria o caso de perguntar: e como é que o gênio descobre aquela disposição particular de sua obra, aquele caminho pessoal que, depois, será transformado em norma? Responde Kant: por uma sensação de harmonia interior em suas faculdades. Diz ele:

> "Nenhuma das Belas-Artes pode conceber, por si mesma, a regra segundo a qual deve realizar sua obra. Mas como, faltando uma regra preliminar, uma produção não pode receber o nome de obra de arte, é preciso que a Natureza dê sua regra à Arte *no próprio sujeito*, e isto pela harmonia de suas faculdades; o que quer dizer que as Belas-Artes só são possíveis como produção do gênio." (Loc. cit.)

A teoria kantiana da Arte teve a vantagem de chamar a atenção para o papel fundamental da intuição e da imaginação, tanto na Beleza, como na criação da Arte. Com seus radicalismos, porém, termina afirmando essa ideia do artista-modelo e da obra-exemplar, que levaria a Arte para os caminhos do puro academicismo, do *maneirismo*. Os achados pessoais do gênio, convertidos em normas, em regras que os outros artistas devem imitar, terminariam tolhendo o trabalho criador em sua invenção e liberdade. Kant, porém, não recua diante dessa consequência de suas premissas, e vai até o fim, nela:

> "Seguir um guia, e não imitar" — diz ele — "eis a palavra própria para exprimir a influência que podem ter sobre outros as produções de um autor transformado em modelo... Pelo motivo, mesmo de que o julgamento de gosto não pode ser determinado por conceitos e preceitos, o gosto é, entre todas as faculdades e talentos, precisamente aquele que tem mais necessidade de encontrar exemplos daquilo que, no desenvolvimento da civilização, recebeu o mais constante assentimento, se é que não se pretende tornarmo-nos de novo incultos e recair na grosseria dos primeiros achados." ("Crítica do Juízo de

> Gosto", § 32, em *Le Jugement Esthétique*, já cit., p. 16.)

Características da Obra de Gênio Exemplar

Assim, as obras do gênio, feitas ao acaso de sua inspiração e sem que ele mesmo saiba como, tornam-se guias e modelos para os outros artistas e têm quatro marcas:

> "Primeiro, que o gênio é o talento de produzir aquilo para o que não se saberia dar regra determinada... Segundo: as obras do gênio devem ser, ao mesmo tempo, modelos, devem ser *exemplares*, e, por consequência, apesar de não serem, elas próprias, obras de imitação, devem ser propostas à imitação dos outros, para servir de medida ou de regra de apreciação. Terceiro: o gênio... não sabe, ele próprio, como lhe vieram as ideias..., nem como comunicar aos outros os preceitos que lhes permitam produzir obras semelhantes... Quarto: a Natureza, pelo gênio, não dá regras à Ciência, mas à Arte, e mais, exclusivamente às Belas-Artes." ("Crítica do Juízo de Gosto", § 46 e 47, loc. cit.)

O resultado disso é que, segundo Kant, a criação da obra de arte é feita segundo regras, mas deve aparentar que não; é o resultado de uma disciplina, mas deve aparentar que não, deve surgir como se fosse uma criação absolutamente natural e espontânea:

> "A Natureza é bela quando tem o aspecto de uma obra de arte. A Arte, por sua vez, não pode ser chamada bela senão quando, deixando-nos conscientes de que é Arte, oferece-nos, entretanto, o aspecto da Natureza... Em outras palavras, a Arte deve ter a aparência da Natureza, se bem que se tenha consciência de que é Arte... Uma produção da Arte parece natural sob a condição de que as regras, que são a única coisa que permite à Arte ser o que ela deve ser, tenham sido observadas exatamente. Mas que este acordo não seja adquirido *penosamente*, que ele não deixe suspeitar que o artista tinha a regra sob seus olhos e as faculdades da alma entravadas por ela." (Ob. cit., p. 27-28.)

Belas-Artes e Artes Úteis

Para concluir esta breve análise das ideias de Kant sobre a natureza da Arte, lembremos o que foi dito anteriormente a respeito da Beleza *livre* e da Beleza *aderente*. Escrevemos no parágrafo 7 do capítulo VI:

> "Pode-se dizer que a distinção entre Beleza *livre* e Beleza *aderente* se deriva da anteriormente explanada entre *finalidade* e *fim*. São três graus de utilidade decrescente e gratuidade crescente: o dos objetos puramente ligados ao *fim* e à sua destinação útil, como um trem; e, mesmo já dentro do campo da Beleza, isto é, já dentro do campo da *finalidade*, o dos objetos que representam coisas (Arte figurativa) e os que representam simples formas (Arte abstrata)."

Assim, no pensamento kantiano, as Belas-Artes pertencem a um campo determinado, o da *finalidade*, no qual não se tem em vista nenhum objetivo prático, mas sim, pura e exclusivamente, o prazer do *sujeito* e a harmonia de suas faculdades. Já as Artes úteis, ou mecânicas, pertencem ao campo do *fim*, isto é, da destinação prática do *objeto*.

A nosso ver, portanto, e ao contrário do que afirma a maior parte dos comentaristas de Kant a esse respeito, para ele havia uma distinção de natureza, uma distinção fundamental, entre as Artes chamadas "belas" e as Artes chamadas "úteis", uma linha de separação radical e definitiva; tanto assim que as

primeiras eram puramente ligadas ao *sujeito*, e as Artes “úteis” ao *objeto*; enquanto que, no pensamento realista e objetivista de origem mediterrânea, a Arte é tudo aquilo que cria alguma coisa; a distinção entre belas Artes e Artes úteis não é mais uma diferença de natureza, é apenas uma questão de maior ou menor preocupação com a Beleza ou com a utilidade. Tomemos como exemplo particular — que serve para todas as Artes — o caso dos artistas que lidam com a madeira como seu material de trabalho. Teríamos então, no sentido crescente da Beleza e decrescente da utilidade:

> CARPINTARIA — Arte mecânica da madeira. Trabalho mais grosseiro de todos. Preocupação quase total com a utilidade prática e quase nenhuma com a Beleza.
>
> MARCENARIA — Trabalho com móveis etc. Predominância ainda bem maior da utilidade, mas com presença já bem mais nítida da Beleza, presença mais marcante ou menos marcante conforme o caso.
>
> TALHA — Trabalho em madeira dos altares das igrejas e semelhantes. Aqui, a Beleza, já como preocupação importantíssima, muito mais importante do que nos móveis, é ainda posta a serviço de uma destinação útil, no caso dos altares a necessidade de criar, nos fiéis, disposições religiosas de espírito.
>
> ESCULTURA — Finalmente, com a Escultura em madeira, temos o caso de uma Arte “pura”, com a Beleza como preocupação não exclusiva mas fundamental.

No caso da Estética kantiana, pode-se dizer que o corte, a separação é decisiva: enquanto a Carpintaria e a Marcenaria pertencem ao campo do fim, da utilidade pura e do objeto, a Escultura pertence ao campo da *finalidade*, da Beleza exclusiva e do puro prazer do sujeito.

Teoria Hegeliana da Arte

Hegel, como já vimos de passagem ao tratar de suas ideias sobre a Beleza, procura, a respeito da Arte, conciliar os conceitos da Filosofia mediterrânea com o pensamento kantiano, se bem que, rigorosamente falando, esteja mais aproximado daquela do que deste. Por um lado, Hegel admite a crítica kantiana sobre as normas da Arte, quando diz, na *Estética*:

> “Do conhecimento da regra só resulta uma atividade puramente formal, porque, estando já contida na regra toda determinação concreta, tudo quanto se possa realizar será produto de uma atividade formal e abstrata... Não sendo um produto mecânico, a obra de arte não pode subordinar-se a uma regra.” (Ed. cit., Introdução, p. 80.)

Apesar disso, porém, Hegel traz ao assunto uma sugestão que será valiosa para estudarmos o problema da forma, da técnica e do ofício na Arte, problema que será estudado depois. Afirma ele que várias regras se têm formulado no campo da Arte sobre sua parte mecânica e material — a rima no campo da Poesia, as tintas no caso da Pintura, a madeira ou a pedra no caso da Escultura. E vai ainda mais longe, admitindo certas regras até na parte espiritual da criação artística:

> “Além disto — esclarece ele, continuando o texto citado — existem preceitos que merecem ser tidos em consideração, por não se dirigirem apenas aos aspectos exteriores e quase mecânicos da atividade artística, mas também àquilo que se pode considerar como

> atividade espiritual exercida sobre o conteúdo. Tal é, por exemplo, o preceito segundo o qual a caracterização dos personagens deve convir à sua idade, sexo, situação social, posição." (Loc. cit.)

Por aí se vê que Hegel, com o pensamento mediterrâneo, admite a existência de regras para a criação e apreciação da Arte; mas, por outro lado, com Kant, e desejando apenas, talvez, ressaltar a natureza especialíssima das normas da Arte, restringe muito o conceito do que sejam elas, chegando a afirmar, como afirmamos há pouco, que "a obra de arte não pode subordinar-se a uma regra". Ainda seguindo Kant, atribui ele grande importância aos achados individuais e à inspiração do gênio como fundamento da Arte, formulando uma teoria romântica que, para ser bem-entendida, deve ser encarada à luz daquela oposição, da qual já falamos antes, entre a *liberdade* humana e a *necessidade*. Diz ele:

> "De um lado, existe a liberdade, do outro a necessidade. A liberdade é, essencialmente, um atributo do espírito. A necessidade é a lei da vontade natural. O intelecto mantém a oposição entre ambas e a liberdade só existe enquanto adversária daquilo que lhe é contrário." (Ob. cit., p. 78.)

Tal oposição, porém, deve desaparecer pelo esforço do homem, cedendo lugar a uma conciliação, a "um princípio mais elevado, mais profundo, suscetível de alcançar uma harmonia entre os dois termos, aparentemente inconciliáveis". (Ob. cit., p. 77.) Ora, a Arte, como dissemos antes, é, nos termos da filosofia hegeliana, um acordo entre o sensível e o espiritual. Dentro dessa ideia, afirma Hegel:

> "A Arte, até pelo seu conteúdo, encerra-se em certos limites, atua sobre uma matéria sensível e portanto tem apenas por conteúdo um determinado grau de verdade." (*Estética*, ed. cit., p. 47.)

O Sensível e o Espiritual

Por aí, vemos em primeiro lugar que Hegel exigia da Arte uma conciliação entre o universo humano da liberdade e o da necessidade cega, brutal e indiferente da Natureza. A Arte, por um lado, tem uma parte espiritual, que a aproxima da Religião e da Filosofia, e que faz dela, assim, uma forma de conhecimento, de aproximação com a Ideia, com o Absoluto. Diferentemente das outras duas, porém, a Arte aproxima o homem do Absoluto através do sensível, pois ela possui, também, uma parte material, sendo, como é, uma tentativa de harmonização entre o sensível e o espiritual. Daí sua inferioridade perante a Religião e a Cultura (ou a Filosofia):

> "Na hierarquia dos meios que servem para exprimir o Absoluto, a Religião e a Cultura, originados da razão, ocupam o grau mais elevado, muito superior ao da Arte." (*Estética*, p. 47.)

Como se vê, para Hegel — como, depois, para Bergson —, a Arte é "uma forma mais direta de atingir a Ideia" (de penetrar o real, diria Bergson). Mais direta, porém mais grosseira e simples, inferior, portanto, à Religião e à Filosofia, porque, ao contrário delas, tem "que pedir formas à Natureza", sendo, como é, um acordo entre o sensível, isto é, entre o material, e o espiritual. Hegel afirma ainda, a esse respeito:

> "Só é verdadeiramente real o que existe em si e para si, aquilo que constitui a substância da natureza e do espírito, aquilo que, existindo no espaço e no tempo, não deixa de, com

> uma existência verdadeira e real, existir em si e para si. É a Arte que nos abre os horizontes das manifestações dessas potências universais, tornando-as aparentes e sensíveis... A obra de arte provém do espírito e existe para o espírito... É um meio através do qual o homem exterioriza aquilo que ele é... Através dos objetos exteriores, o homem (na Arte) procura encontrar-se a si próprio... O autor da obra de arte procura exprimir a consciência que possui de si. Esta é uma poderosa exigência que advém do caráter racional do homem, origem e razão da Arte." (*Estética*, p. 42-86-99.)

O Espírito como Objeto

A Arte procura pois, de acordo com Hegel, inserir o espírito naquilo que é material. Tem, por isso, um parentesco com a inteligência, porque o pensamento é a natureza essencial mais íntima do espírito e porque o homem, inconformado com o que a Natureza tem de puramente sensível, procura, através da Arte, introduzir o espiritual no material:

> "O espírito" — afirma Hegel na *Estética* — "tem a faculdade de se considerar a ele mesmo, de se tomar, conscientemente, a si mesmo e a tudo o que procede dele, como objeto de pensamento, porque o pensamento constitui justamente a natureza essencial mais íntima do espírito... Ora, a Arte e suas obras... são de natureza espiritual... Sua representação implica na aparência do sensível e insere o sensível no espírito... O poder do espírito pensante não consiste somente, sem dúvida, em captar o pensamento sob a forma que lhe é própria, mas também em se reconhecer sob esse revestimento da sensibilidade e do sentimento, em se apreender naquilo que é outra coisa e, no entanto, é dele, fazendo um pensamento desta forma alienada e reconduzindo-a, assim, a ele mesmo... (O espírito pensante) não pode ser satisfeito em definitivo senão quando introduziu o pensamento em todos os produtos de sua atividade, e chegou enfim a esta maneira de se apropriar verdadeiramente deles." (*Estética*, textos escolhidos, ed., cit., p. 16-17.)

Assim, parece podermos resumir o pensamento de Hegel a respeito desse assunto através de duas afirmativas: a Arte é um acordo entre o sensível e o espiritual; e é o espírito que se toma a si mesmo por objeto.

Teoria Neotomista da Arte

Os escolásticos e tomistas baseiam-se nas ideias aristotélicas para formular sua teoria da Arte. Definem a Arte como *recta ratio factibilium*, ou seja, "a reta determinação das coisas a fazer", de acordo com a interpretação de Jacques Maritain (*Arte e Escolástica*, trad. cit., cap. III, p. 20.) Isto significa, antes de mais nada, que o mais importante, na Arte, não é propriamente a feitura do objeto, é a criação anterior, a invenção realizada pelo intelecto. Note-se um pormenor, à primeira vista sem importância: Aristóteles colocava em primeiro lugar a atividade "fabricadora" da Arte, digamos assim, reservando o segundo lugar para a determinação intelectual presente na criação artística. Os tomistas invertem os termos, dando mais relevo a este último. Isto porque, como diz Maritain, "a obra por fazer é apenas a *matéria* da Arte, sua forma é a *reta razão*". (Ob. e loc. cits.)

Maritain afirma ainda que a Arte é "um hábito do entendimento prático", isto é, uma força e elevação intrínsecas, uma capacidade inata que se desenvolve no sujeito, um dom em exercício, sediado,

não na inteligência abstrata, mas no entendimento prático, na imaginação criadora. O artista, o homem que possui esse dom, intrínseco e que ele terá que desenvolver, o homem dotado dessa "disposição estável que aperfeiçoa, na linha de sua natureza, o sujeito em que se encontra", é apto, então, a criar obras Belas; e, levado por essa vocação, procurará naturalmente "imprimir uma ideia numa matéria", ou seja, "trabalhar uma matéria sensível para proporcionar o prazer do espírito".

As Regras da Arte

A visão tomista da Arte implica, ainda, num reexame do problema das regras ou normas da Arte, daquilo que os pensadores dessa linhagem preferem chamar "as vias" ou os "caminhos certos e determinados da Arte", nome, a meu ver, melhor do que aquele, por demais rígido, de "regras da Arte". Diz Jacques Maritain:

> "A Arte, que tem por matéria uma coisa que é preciso fazer, procede por caminhos certos e determinados... Os escolásticos afirmam isso constantemente, seguindo Aristóteles, e fazem da posse de regras certas uma propriedade essencial da Arte como tal." (Ob. cit., p. 31.)

Quer dizer: os pensadores mais ligados à tradição do pensamento mediterrâneo, julgam poder definir o que é, por exemplo, o Trágico e, consequentemente, também uma tragédia: existem normas de ordem geral que permitem definir um acontecimento doloroso como trágico, ou não.

Maritain esclareceu melhor, aliás, seu pensamento sobre esse assunto, no último livro que dedicou aos assuntos estéticos: *Creative Intuition in Art and Poetry* (Pantheon Books, Nova York, 1953.) Diz ele:

> "As regras, nas Belas Artes, relacionam-se com uma lei de renovação perpétua infinitamente mais estrita do que nas Artes úteis. Elas devem ser regras perpetuamente renascidas, renovadas, não só com respeito a um determinado objeto — barco, jarro ou máquina de calcular — a ser feito, mas sim com respeito à Beleza da qual devem participar; e a Beleza é infinita... Em segundo lugar, a obra a ser feita, no caso das belas Artes, é um fim em si mesmo, e um fim totalmente singular, absolutamente único. Então, cada vez e para cada obra particular, existe para o artista um novo e único caminho a seguir em busca do fim, para impor à matéria a forma concebida pelo intelecto... Em terceiro lugar, e também porque a obra a fazer é um fim em si mesmo, e uma participação singular e original, totalmente única, na Beleza, a razão, sozinha, não é suficiente para que o artista forme e conceba a obra dentro de si mesmo, num infalível julgamento criador. Porque, como disse Aristóteles, *o fim aparece a cada um de acordo com o que cada um é*... Para criar a Beleza, o artista deve estar apaixonado pela Beleza." (Ob. cit., p. 56-57-58.)

Assim, deve-se levar em conta aquilo que Hegel dizia, isto é, que existem, sem dúvida, normas para a Arte. Essas normas, porém, em sua maioria, referem-se àquilo que, em Arte, nós chamamos o *ofício* e a *técnica*. E, sobretudo, é necessário destacar que existe uma regra suprema, cuja sede é a intuição criadora do artista, e da qual todas as outras são postas a serviço. Ou seja, como diz Jacques Maritain:

> "O que eu gostaria de mostrar é o fato de que na intuição criadora nós temos a regra

primeira à qual, no caso das Belas-Artes, a inteira fidelidade, a obediência e a atenção do artista devem ser adstritas.” (Ob. cit., p. 60.)

CAPÍTULO 20

A Beleza Artística e a da Natureza

Ideias Platônicas e Aristotélicas

Tanto a Beleza artística quanto a da Natureza interessam à Estética, e as opiniões dos filósofos a respeito de uma e de outra, ou das relações entre as duas, constituem o reflexo de suas visões gerais no campo particular da Estética de cada um deles. Assim, por exemplo, já vimos que Platão se preocupava muito com o problema de saber à qual das duas cabia preeminência, decidindo-se pela superioridade da Beleza natural. Para ele, a Beleza dos objetos do mundo sensível era um reflexo da Beleza absoluta, reflexo que seria tanto mais claro quanto maior fosse a aproximação que o objeto revelasse em relação a seu arquétipo, a seu modelo ideal:

> "A obra do artista" — diz ele, na "República" — "é, não mais próxima, porém mais afastada da Ideia do que os objetos sensíveis: o leito pintado é uma imitação do leito construído... que não faz senão reproduzir o leito ideal." (Cit. por Pierre Maxime Schul. *Platon et l'Art de son Temps*, Presses Universitaires de France, Paris, 1952, p. XIII.)

Já Aristóteles atribuía igual importância à Beleza artística e à da Natureza. Ou melhor: procurava refletir sobre a Beleza, de um modo e através de conceitos que alcançassem as duas ao mesmo tempo. Recorde-se que, quando ele fala sobre o assunto, refere-se, tanto à Beleza dos seres vivos — Beleza natural — quanto à de "qualquer coisa que se componha de partes" — o que, sem dúvida, inclui a Beleza artística, isto é, a Beleza realizada através de um quadro, uma cerâmica, uma novela, uma escultura, um poema, uma tragédia ou uma comédia. Aliás, logo após essa referência — que se encontra no capítulo VII da *Poética* e que já citamos a respeito da Beleza —, Aristóteles, explicando sua definição e mostrando a importância da grandeza e da proporção para o entendimento da Beleza, alude à extensão da obra teatral — Beleza artística — e à dos organismos vivos — Beleza natural —, o que comprova, ainda, a afirmação que acabamos de fazer a respeito da igualdade que, a seu ver, existia entre a Beleza da arte e a da natureza.

Kant: o Belo e o Sublime

Já se disse, antes, que Kant encarava a Beleza como fracionada em duas categorias principais, o Belo e o Sublime. Suas ideias a respeito da Beleza artística e da Beleza natural dependem fundamentalmente dessa distinção. Lembre-se que, para Kant, o Sublime era uma construção do espírito, um sentimento de terror experimentado diante das catástrofes grandiosas da Natureza. Assim, pode-se dizer que, para Kant, das duas formas principais de Beleza, o Sublime era a mais ligada à Natureza, ou, mais propriamente, aos espetáculos terríveis da Natureza bruta. Quanto à Beleza artística, Kant incluía nela, além das criações da Arte, o uso artificial das coisas da Natureza, como se faz na jardinagem, por

exemplo. Na “Crítica do Juízo de Gosto”, § 26, diz Kant:

> “Não se deve procurar o Sublime nas produções da Arte, nas quais um fim humano determina a forma tanto quanto a grandeza; nem nas coisas da Natureza cujo conceito implica um fim determinado, como, por exemplo, os animais, que têm destino natural conhecido; mas sim na Natureza bruta enquanto contém simplesmente grandeza.” (*Le Jugement Esthétique*, já cit., p. 38.)

Depois, no § 56 da mesma obra, Kant se refere àquele uso artificial das coisas naturais, incluindo-o na Beleza artística, como se vê das seguintes palavras:

> “O interesse que se dá à Beleza artística, onde eu incluo também o uso artificial que se pode fazer das belezas naturais quando elas servem de ornamento”... (Ob. cit., p. 79.)

Daí se conclui que Kant ligava o Sublime ao sentido da Natureza bruta e cega, não dominada pelo fim e pela forma; e que incluía na Beleza artística o uso artificial da Beleza natural, empregada como ornamento. É de notar, ainda, que Kant, aliás dentro de certas correntes do pensamento germânico, misturava implicações de ordem moral a suas ideias sobre a Beleza artística e a da Natureza. Dizia ele que o interesse pela Beleza artística por parte de uma pessoa

> “não demonstra um espírito ligado ao Bem moral ou mesmo que para ele tenda. Mas eu sustento, ao contrário” — continua Kant —, “que um interesse imediato pela beleza da Natureza (não se contentando, a pessoa, em julgá-la com gosto) é sempre sinal de uma alma boa; se tal interesse é habitual, anuncia, no mínimo, uma disposição de espírito favorável ao sentimento moral, se ele se alia voluntariamente à contemplação da Natureza”. (Ob. e p. cits.)

A ideia de Kant a tal respeito, se bem que soe um tanto estranha a nossos ouvidos habituados a uma tradição filosófica mediterrânea, é uma espécie de glosa germânica “analítica” à *catarse* grega. Apenas Aristóteles ligava a catarse, a purificação das paixões, ao terror e à piedade despertados pela Arte; enquanto Kant, já anunciando o Idealismo e o Romantismo — duas atitudes essencialmente germânicas — liga o terror e a piedade ao solene sentimento, tão valorizado depois pelos românticos, que o espírito experimenta diante do Sublime, despertado pela contemplação da Natureza bruta. Afirma ele:

> “Para julgar a Natureza dinamicamente sublime, é preciso representá-la como excitando o terror, se bem que a recíproca não seja verdadeira, pois nem todo objeto que excita o terror é necessariamente sublime. Para o julgamento estético, a Natureza não pode ser considerada como potência senão enquanto é considerada como objeto de terror.” (Ob. cit., p. 41.)

O texto final desse parágrafo de Kant contém, aliás, uma sugestão importante, porque distingue perfeitamente o terror natural do terror estético:

> “Pode-se considerar temível um objeto sem ter medo diante dele. A pessoa que tem medo não pode julgar o sublime da Natureza, do mesmo modo que aquela que é dominada pela inclinação e pelo desejo não pode julgar o Belo.” (Ob. e p. cits.)

Quer dizer: o sentimento de terror experimentado diante de uma tempestade é o terror *natural*; ele

só se transforma em terror *estético*, despertando, então, o sentimento do Sublime, se a pessoa domina o terror natural, colocando-se acima dele e experimentando, aí, essa forma especial de Beleza que se caracteriza por uma mistura de terror e prazer estéticos, um prazer menos puro, mas, provavelmente, mais forte do que aquele despertado pela contemplação serena e desinteressada do Belo.

Hegel: Superioridade da Beleza Artística

O fundamento da visão geral que Hegel tinha do mundo é platônico, como ele mesmo afirma em sua *Estética*. Apesar disso, a respeito das relações entre a Beleza artística e a Beleza natural, Hegel assume posição diametralmente oposta à de Platão, pois atribui primazia à primeira, considerada, superior pelo fato de nascer duas vezes do espírito; a Beleza natural é apenas *criada*; a artística, além de criada pelo absoluto, é *recriada* pelo espírito humano.

Por causa disso, Hegel acha que a Estética deve limitar suas reflexões ao campo da Arte: no universo geral de seu pensamento, a Estética é uma Filosofia da Arte, ideia que teve uma influência enorme no esteticismo e na escola chamada da Arte pura, ou da "Arte pela Arte". Quando Oscar Wilde se rebela contra a afirmação de que "a Arte imita a Natureza", a ponto de inverter a fórmula — "A vida imita a Arte" — está, mesmo que não tivesse consciência disso, sofrendo influência das ideias estéticas de Hegel. Também, mais modernamente, vamos encontrar reflexos dessas ideias hegelianas no pensamento estético de Bergson e Charles Lalo. Diz Hegel:

> "A Estética tem por objeto o vasto Império da Beleza, e, para empregar a expressão que melhor convém a esta ciência, é a Filosofia da Arte, ou, mais precisamente, a Filosofia das Belas Artes. Mas esta definição, que exclui da Ciência da Beleza a Beleza natural não parecerá arbitrária?... É permitido sustentar desde agora que a Beleza artística é mais elevada do que a da Natureza. A Beleza Artística é a Beleza nascida, e como que nascida duas vezes, do espírito. Ora, na mesma medida em que o espírito e suas criações são mais elevados do que a Natureza e suas criações, a Beleza artística é, ela também, mais elevada do que a Beleza natural. Da mesma forma, abstração feita do conteúdo, uma ideia, mesmo má, da maneira pela qual nos passa pela cabeça, é mais elevada do que qualquer produto natural, porque numa tal ideia estão sempre presentes o espírito e a liberdade." (*Esthétique*, trad. francesa, Presses Universitaires de France, Paris, 1954, vol. I, p. 7.)

Todo esse texto de Hegel revela as ligações de uma corrente filosófica que vem de Platão até Bergson — sem prejuízo da originalidade de cada um, é claro. Hegel afirmava, como já vimos, que a Arte era uma das etapas mais importantes do caminho do homem em direção ao Ideal, que, para ele, era a essência do Real. Para Bergson, a Arte é "uma visão mais direta da realidade". Deve-se lembrar, porém, que, para Bergson, o *real* era como que a essência da realidade, identificada com "o fundo das coisas", um mundo estético, "um mundo também de singularidade, onde tudo é único, uma esfera enfim de contingência, onde tudo é radicalmente novo e, no tempo, imprevisível". (Cf. Raymond Bayer, *Essai sur la Méthode en Esthétique*, Flamarion Editeur, Paris, p. 9.)

Bergson, como Hegel, acha, então, que, para se conhecer a essência da Beleza, deve-se procurá-la na Arte, mais do que na Natureza, pois a Arte procura expressamente criar a Beleza, enquanto que na Natureza ela se encontra apenas por acaso. (Cf. Félicien Challaye, *Estética*, ed. cit., p. 156.)

Charles Lalo também sustenta pensamento semelhante afirmando:

> "A Natureza não tem valor estético senão quando é vista através da Arte, traduzida na

> linguagem das obras familiares a um espírito, trabalhada por uma técnica... Na verdade, existe uma Beleza *não estética* da Natureza bruta; uma Beleza *pseudoestética* da Natureza tipificada, ornamentada ou escolhida; e, enfim, a única Beleza verdadeiramente *estética* por si mesma é a da Arte... A escola da Arte pela *Arte* dos Lecomte de Lisle, dos Flaubert, dos Goncourt, foi a primeira a tomar nitidamente consciência da Beleza propriamente estética, pressentida por Kant, afirmada por Hegel e por vários outros teóricos." (*Notions d'Esthétique*, ed. cit., p. 5.)

De tudo o que foi exposto, deve-se concluir que as reflexões sobre a Beleza devem alcançar tanto a Beleza artística quanto a da Natureza; mas que, sem dúvida, a Filosofia da Arte é o núcleo da Estética; é como se a Arte não se conformasse com aquilo que, na Natureza, é feio e informe; um assassinato que, na vida, é feio e repugnante, torna-se motivo de Beleza numa obra de arte como *Macbeth*; e é assim que a Arte parece cicatrizar o que existe de chaga no mundo, chamando a vida e o mundo inteiro, como um todo, a uma espécie de "salvação estética". Daí dizer Edgard De Bruyne que pode-se fruir a Natureza de três modos: no primeiro, o mais vulgar, a fruição tem um fundamento puramente físico; no segundo, a Natureza é fruída "como pura representação"; enfim, no terceiro, "pode-se compreender e admirar a Natureza metafisicamente, sob um ponto de vista religioso e místico, como a obra-prima de um Artista sobre-humano, como reflexo da realidade ideal (Platão), como a expressão inconsciente da energia criadora (Schelling), como o traço simbólico de Deus (Ruskin)". Dessas três maneiras de contemplar a Natureza, parece-nos que somente a segunda é puramente estética. Quanto à importância da Beleza artística em relação à da Natureza, De Bruyne observa mais ou menos a mesma coisa que acabamos de afirmar, dizendo: "A Arte nos faz admirar a representação de coisas que, na realidade, nos repugnariam, e, por esse motivo, a fruição da Arte tem um campo mais largo do que a da Natureza."

CAPÍTULO 21

A Arte e a Natureza

A Arte como Imitação da Natureza

A ideia de que a Arte imita a Natureza é a mais comum e é natural que assim aconteça: na verdade, ao examinarmos esse problema, a primeira solução que nos ocorre para ele é dizer que o artista, cercado pelos variados elementos da Natureza, sente-se impelido a dar uma espécie de resposta a seu desafio, o que ele faz imitando-os no universo de sua obra.

Temos alguma dificuldade em conhecer o verdadeiro pensamento de Sócrates, chegado até nós apenas pelas palavras de seus discípulos; nunca saberemos se as opiniões do Sócrates dos *Diálogos* platônicos eram realmente as do Sócrates histórico. De qualquer modo, parece que o próprio Sócrates já explicava a Arte como imitação da Natureza. Assim é que o pensador contemporâneo Maurice Nédoncelle afirma que a teoria da imitação

> "não data de ontem e Sócrates propôs para ele uma solução muito simples: pintar ou esculpir é imitar os seres da Natureza". (Maurice Nédoncelle, *Introduction à l'Esthétique*, Presses Universitaires de France, Paris, 1953, p. 9.)

É, no entanto, muito significativo o fato de que, mesmo os pensadores mais antigos, ao fazer afirmações assim diretas simplistas sobre a Arte como imitação da Natureza, comecem também, imediatamente, a tecer outros comentários em torno delas, comentários que, quase sempre, entram em verdadeira contradição com a primeira fórmula proposta. É como se eles tivessem a intuição de que, apesar da facilidade com que a fórmula evita trabalhos maiores, o problema não ficava resolvido, a solução não era bem essa. Assim é que Nédoncelle continua sua explanação sobre a ideia de Sócrates dizendo:

> "Entretanto, Sócrates não tem o costume de se valer de um simples dito para resolver uma dificuldade. A imitação da Natureza não é, para ele, uma fórmula sem comentários. Ele a comenta. Recomenda a seus interlocutores que não copiem servilmente seus modelos, mas sim que tomem de cada um aquilo que ele tem de mais belo, compondo desse modo um simulacro superior à realidade, ou, pelo menos, a cada realidade tomada separadamente." (Ob. e p. cits.)

A Imitação da Natureza no Pensamento Platônico

A ideia socrática sobre a imitação da Natureza renasce em Platão, sob forma mais precisa, de um idealismo mais definido. Segundo Platão, o artista,

> "com o olhar fixo no Ser imutável e servindo-se de um modelo semelhante, trata de reproduzir a Ideia e a virtude e, desse modo, pode criar uma obra de Beleza perfeita".

> (“Timeu”, cit. por Challaye, ob. cit., p. 75.)

Já citamos essa passagem do “Timeu”, mas voltamos a ela, agora, para mostrar o dilema em que Platão se encontra para formular sua teoria da Arte. O artista que vai pintar o retrato de uma mulher, tem, por um lado, de reproduzir o rosto do modelo, e, por outro, de fazê-lo aproximar-se, o mais possível, do rosto da mulher ideal, da mulher arquétipo, bela, pura e imortal, que permanece como essência imutável, no universo divino das Ideias. Como conseguir isso com o retrato de uma mulher feia? É o que Platão não pode explicar, apelando, então, como Sócrates, para a solução do “simulacro ideal”, que parte do modelo — ou de vários modelos —, mas que é superior a ele, e, portanto, mais aproximado do arquétipo. Pierre Maxima Schul, comentarista de Platão, afirma, por exemplo:

> “Acontece a Platão aludir, de passagem, à importância do pintor que soubesse desenhar um tipo de homem o mais belo possível, mesmo que não possa mostrar um modelo que corresponda a ele e que exista na realidade.” (Ob. cit., p. XIII.)

Essas afirmações de Platão influenciaram bastante a época de decadência da Arte grega e latina, não sendo raro encontrarmos, às vezes, as coisas mais ingênuas daí originadas, como é o caso de artistas que procuravam as mulheres mais belas para, fazendo um trabalho de escolha, copiar, de uma, as mãos, de outra, o nariz: tentavam, assim, chegar a um resultado o mais aproximado possível da mulher-tipo, cuja beleza, por sua vez, seria reflexo da Beleza absoluta. Challaye faz, a esse respeito, uma crítica bastante procedente, dizendo:

> “O idealismo parece singularmente vago. O que seria, finalmente, esse ideal de Beleza sobre o qual o artista deveria aplicar seu espírito antes de empreender a obra de arte?” (Ob. cit., p. 76.)

E sobretudo, indagaríamos nós, como explicar a Beleza de uma obra-prima que, como a velha prostituta modelada em bronze por Rodin, represente uma mulher velha, feia e doente, isto é, a mulher menos apta a evocar a mulher ideal? As ideias de Platão a esse respeito são bastante vagas. A única coisa que parece lícito afirmar sobre isso é que, para ele, a Beleza natural reflete a Beleza absoluta, a qual brilha para ela através do arquétipo de cada coisa; na Arte, certas pessoas dotadas, partindo das coisas da Natureza, procuram através da imitação e de um processo de seleção, reaproximar-se do modelo divino, criando simulacros ou imagens idealizadas, superiores às coisas reais.

A Imitação da Natureza no Pensamento Aristotélico

Aristóteles foi quem primeiro colocou, em termos explícitos, o problema da Arte como imitação da Natureza. Diz ele, na “Poética”:

> “Ao que parece, duas causas, e ambas naturais, geraram a Poesia (a título de espírito criador de todas as Artes). O imitar é congênito no homem, e nisso difere ele dos outros viventes, pois, de todos, é ele o mais imitador; por imitação aprende as primeiras noções, e todos os homens se comprazem no imitado. A prova é o que acontece no artefato (isto é, no objeto feito pela mão do homem): nós contemplamos com prazer as imagens mais exatas daquelas mesmas coisas que olhamos com repugnância (na realidade), como, por exemplo, as representações... de cadáveres. A causa (disso) é que o aprender não só muito

apraz aos filósofos, mas também igualmente aos outros homens, se bem que menos participem dele. E, efetivamente, tal é o motivo por que se deleitam ante as imagens; pois, olhando-as, podem aprender e discorrer sobre o que seja cada uma delas”... (*Poética*, trad. Eudoro de Sousa, já cit., p. 71, nº IV.)

A teoria da imitação, nos termos em que foi colocada por Aristóteles, suscita uma série de dúvidas e problemas, entre os quais talvez o mais importante seja o da explicação satisfatória do prazer estético. Aristóteles, que era tão preciso, mostra-se, aqui, confuso e contraditório, o que leva Moritz Geiger a afirmar:

> “Tal teoria falha em absoluto, quando pretende explicar o prazer — não do artista, mas do espectador — ante a obra de arte. O espectador não participa da atividade imitadora. E, assim, Aristóteles socorre-se do pouco eficaz expediente de afirmar que a satisfação de reconhecer o imitado, representado na obra de arte, é um momento essencial do prazer estético.” (Ob. cit., p. 34.)

A nosso ver, a teoria da imitação da Natureza pela Arte não explica nem o prazer da contemplação nem o da criação artística. Basta que lembremos, sobre a criação, o fato de existirem artes abstratas, como a Música pura, ou como a Pintura não figurativa, nas quais o prazer da criação não pode se explicar pela alegria de representar o imitado. E, quanto à contemplação da Arte, se a alegria de reconhecer o imitado fosse o fundamento do prazer estético, nós não poderíamos gostar do retrato de Inocêncio X, de Velasquez, uma vez que não conhecemos o Papa que serviu de modelo para essa obra-prima da Pintura de todos os tempos. O mais curioso é que o próprio Aristóteles se apercebeu dessa falha de sua teoria, pois conclui as palavras que acabamos de citar com o seguinte texto que desmente, de modo cabal, o início:

> “Se suceder que alguém não tenha visto o original, nenhum prazer lhe adviria da imagem, como imitada, mas tão somente da habilidade da execução, da cor, ou de qualquer outra causa.” (Loc. cit.)

Quer dizer: como a *Poética* é um conjunto de anotações escritas para aulas, pode ser que, oralmente, Aristóteles explicasse melhor aquilo que verdadeiramente significava para ele a *mímese*, ou *imitação*. Da maneira pela qual ele as deixou escritas, suas palavras são indecisas. Veja-se este último período seu, citado: a dúvida que ele levanta é aguda, mas a solução imediatamente apresentada não podia ser mais vaga e imprecisa, pois dizer que a Arte e o prazer estético se explicam pela “habilidade da execução”, pela “cor” ou por “qualquer outra causa”, é a mesma coisa que nada. E o fato é que modernamente a teoria da imitação parece abandonada. Geiger acentua que, a cada geração, ela ressurge, de tal forma e com tanto vigor, que deve haver “fortes motivos psicológicos e lógicos que a apoiam” (ob. cit., p. 32). Mas, sem qualquer desejo de inovar por inovar, acreditamos que não existem motivos suficientemente fortes para manter uma palavra, que causa tantos equívocos no campo da Arte e no da Estética, como a palavra “imitação”. É evidente que a Arte não *imita* a Natureza, motivo pelo qual a teoria da imitação deve ser precisada como *teoria da recriação*, ou da *transfiguração*: a Arte não imita a Natureza, ela a recria e transfigura.

Falando da Beleza artística e da Beleza natural, Kant fez um comentário que traz uma luz inteiramente nova ao assunto. Diz ele que “a Beleza natural é uma coisa bela; a Beleza artística é a bela representação de uma coisa”, frase que Charles Lalo conclui, dizendo: “de uma coisa que não é, já, forçosamente, bela na Natureza” (*Notions d’Esthétique*, já cit., p. 8). E Lalo afirma, explicando porque não é aceitável a teoria da imitação:

> “Seguir a Natureza é o conselho de todos os mestres, e o retorno à Natureza é o soberano recurso de todos os reformadores, a pretensão de muitos jovens... De fato, existem tantas *naturezas* diferentes quantas são as escolas de arte. Essa divergência... verifica-se por três fatos principais: primeiro, artes inteiras são criações quase inteiramente artificiais, para as quais a Natureza fornece apenas os elementos, mas não as combinações: é o caso da Música, da Arquitetura e mesmo da Poesia. Depois, mesmo nas artes figurativas ou naturalistas por destinação, existem gêneros que se consagram a se afastar da Beleza natural: é o caso da Arte decorativa, estilizada ou abstrata, do arabesco, do retrato. A Beleza natural dos modelos não entra em nada na Beleza artística deste: o retrato de uma bela mulher não é necessariamente um belo retrato, e o retrato de uma mulher feia ou insignificante da Natureza pode ser uma obra-prima.” (Ob. cit., p. 7-8-9.)

Deve-se fazer, aí, um reparo a Lalo: ele não deveria ter se referido aos retratos juntamente com a Pintura abstrata, pois os problemas suscitados por um quadro abstrato e por um retrato são bastante diferentes, como bastante diferentes são as relações de ambos com a Beleza natural. De qualquer forma, suas palavras são bastante esclarecedoras sobre a controvérsia da imitação e parecem concordar com as de Geiger, que diz:

> “Todas as teorias da imitação, por mais diversamente que sejam elaboradas em particular, padecem de uma série de vícios radicais. O conceito de imitação só pode se aplicar comodamente à Pintura, à Escultura e à Poesia, mas não à Música, nem à Arquitetura, nem à Arte ornamental, nem à Dança, a menos que se recorra a retorcidas e arbitrárias interpretações... A teoria da imitação não se justifica nem mesmo nas Artes em que mais evidente parece, Pintura, Escultura e Poesia (Literatura). A representação de um objeto é a condição prévia, mas não o conteúdo de seu valor artístico. O que importa não é o fato da apresentação exata, é o modo de realização.” (Ob. cit., p. 36-37.)

Jacques Maritain, com sua formação aristotélico-tomista, faz uma aguda crítica à teoria da imitação, mas, ao mesmo tempo, pretende salvar o nome:

> “Em certa medida” — afirma ele, em *Arte e Escolástica* — “o artista faz sempre violência à Natureza... Se se entendesse por imitação a reprodução ou cópia exata do real, seria necessário dizer que, além da arte do cartógrafo ou do desenhista de chapas anatômicas, não existe arte de imitação... As artes de imitação não têm como fim nem copiar as aparências da Natureza nem figurar o *ideal*, mas sim fazer o objeto belo, manifestando uma forma com a ajuda de signos sensíveis.” (Ob. cit., p. 79 e segs.)

É preferível, porém, como já dissemos, abandonar esse nome tão equívoco de *imitação*: mesmo na arte dos cartógrafos, existem mapas tão pessoais, tão “reinventados”, com suas rosas dos ventos, golfinhos, barcos e outras coisas! E as próprias convenções dos mapas mais simples, não serão, já, recriações meio abstratas do real? Goethe dizia que o pintor que se ocupasse em reproduzir exatamente um cachorro real, no fim de seu trabalho não teria realizado um quadro, teria conseguido apenas um cachorro a mais. E Edgard De Bruyne parece subscrever essa afirmação, quando escreve:

> “Se a Arte só fizesse imitar a Natureza a ponto de criar a ilusão do real, tornar-se-ia supérflua... Se a teoria de Aristóteles fosse verdadeira, se a Arte fosse uma imitação que visa ao prazer, aquele que imitasse melhor as vozes dos animais seria um grande artista, conforme observa Lipps... Em suma, se o prazer estético resultasse de uma comparação

> vantajosa entre a representação e o modelo, não se poderia fruir de nenhuma obra de arte sem conhecer o modelo." (Ob. cit., p. 116.)

Nós vamos mais longe, ainda: mesmo os artistas que pretendem ou pretenderam copiar exatamente a Natureza, recriam-na, sem querer. Parece que Ingres desejava isso na Pintura, e Zola na Literatura, mas nenhum dos dois o conseguiu. Pelo contrário: talvez não tenha existido, na Literatura do século XIX, uma corrente literária mais criadora de "monstros deformados" do que o naturalismo. É que, de fato, Zola, desejando copiar pessoas e acontecimentos da vida real, somente *via*, na realidade, aquilo que correspondia a seu estranho universo interior. A verdade total da vida e do mundo são inapreensíveis para o artista, como para qualquer homem. Apenas acontece que o artista é mais sensível e tem mais imaginação criadora do que a maioria. Os aspectos do mundo que o impressionam mais, desde a infância, vão, aos poucos, moldando seu universo interior. Dizia Stendhal: "Se não sou claro, todo o *meu mundo* se aniquila." Quer dizer: Stendhal tinha consciência de possuir, dentro de si, um mundo particular que, no caso dele, era muito mais ligado ao real do que o de Zola — apesar de que este procurasse tanto ser "realista e naturalista". É esse mundo interior que o artista procura expressar — e não a Natureza. As formas da Natureza, os acontecimentos da vida, só podem, primeiro, fornecer os elementos para a formação e, depois, para a recriação deste mundo, que, aos poucos, sem querer, o artista vai decantando inconscientemente dentro de si e que termina por formar seu tesouro particular, aquilo que o distinguirá de todos os outros. Se Ingres copiasse o real, nós não reconheceríamos tão facilmente seu estilo de retrato para retrato. Certa vez me sucedeu um caso curioso: vi um retrato de Henrique VIII pintado por Holbein e outro, do mesmo Rei, pintado por outro artista. Depois, passados muitos anos, vi o retrato de um nobre inglês pintado por Holbein: havia maior semelhança entre os dois quadros de Holbein (cujos modelos eram diferentes) do que entre os dois retratos de Henrique VIII pintados por dois artistas diferentes. É que, mesmo fazendo retratos, Holbein expressava aquele *seu* mundo, aristocrático e harmonioso, que se tinha formado dentro dele a partir do mundo real, e que, depois, novamente partindo de elementos do mundo real, ele tentava expressar, recriando a vida e o rosto dos outros à sua maneira.

Em suma, quando lança mão dos elementos da Natureza (e ele pode não lançar, como no caso do músico e do pintor abstrato), o artista, mesmo sem querer, *conformará* tais elementos aos aspectos radiosos ou obscuros de seu universo interior e é isso que caracterizará sua maneira particular, singular, única, inconfundível. Por esse motivo, não acredito, também, que o nome *deformação* exprima bem o processo criador da Arte: o artista não *deforma* a Natureza; lança mão de seus elementos, recria-os e transfigura-os, para *conformá-los* ao universo particular que a vida, com seus desvios, rotas, obstáculos e ferimentos, criou dentro dele e que é seu motivo de glória e humilhação.

CAPÍTULO 22

O Feio na Arte

Arte Feia e Arte do Feio

Quando abordamos o estudo das fronteiras da Beleza, já esboçamos, de passagem, o problema do Feio, mostrando que nem sempre os artistas eram atraídos pelo Belo, isto é, por aquela forma especial de Beleza que se baseia naquilo que, na Natureza, já é belo e que se caracteriza pela harmonia, serenidade e equilíbrio nas proporções. Dissemos que existem artistas que, pelo contrário, acham as formas mais ásperas do Feio mais expressivas, menos comuns, menos tendentes ao sentimentalismo, à pieguice, à uniformidade e à monotonia.

Mais proximamente ainda, ao tratar dos problemas referentes à imitação da Natureza pela Arte, fizemos referência a um texto da *Poética*, de Aristóteles, o qual coloca, também, o problema do Feio, dizendo:

> "Nós contemplamos com prazer as imagens mais exatas daquelas mesmas coisas que olhamos com repugnância, como, por exemplo, as representações... de cadáveres." (*Poética*, ed. cit., cap. VI, p. 71.)

Quer dizer: Aristóteles já se apercebia de que se alguns artistas manifestavam preferência pelo Belo — e para criar a Beleza, partiam daquilo que, na vida e no mundo, já é belo — havia outros que procuravam fundamentar suas obras no que é feio e até repugnante, como, por exemplo, um pintor que pintasse um quadro cujo assunto fossem cadáveres apodrecidos.

Outra coisa para a qual devemos, de início, chamar atenção, é a necessidade de distinguir a Arte "feia" — isto é, a Arte falhada, mal realizada, incaracterística — da Arte "do feio", isto é, da boa Arte que cria a Beleza a partir do Feio, e não do Belo. Esta é a que interessa à Estética, porque a primeira, a Arte feia, falhada, está, automaticamente, excluída do campo estético. A outra, entretanto, pelo contrário, exerce uma espécie de estranha atração sobre os artistas e o público; e como, de certa forma, essa atração é um enigma, tem sido, ela, objeto de análise pelos pensadores, desde os mais antigos até os contemporâneos.

Teoria Agostiniana da Beleza

Os gregos de orientação platônica excluíam de suas reflexões tanto a Arte feia como a Arte que parte do Feio para construir a Beleza; dentro de seu pensamento é lógico, aliás: se, para eles, a Arte é uma tentativa de aproximação dos arquétipos, dos modelos ideais de todas as coisas, os seres feios devem ser colocados de lado, porque somente os belos refletem com mais intensidade a Beleza ideal, absoluta.

Mas, de modo mais ou menos inesperado, é um pensador de substrato platônico, Santo Agostinho,

aquele que primeiro tentou resolver explicitamente o problema da Arte do Feio. Aristóteles só tratou do problema de modo implícito, como acabamos de ver; Santo Agostinho, porém, talvez pelas características peculiares de sua religiosidade, falou dele de modo claro, apresentando uma explicação que, se não resolve inteiramente o problema, tem a vantagem de "legitimar", digamos assim, a presença do Feio e do Mal, no mundo e nas obras de Arte. Segundo ele, a presença do Feio e do Mal, num e noutras, é legítima, para acentuar e valorizar o Belo e o Bem, através do contraste. Apesar do fundamento platônico de seu pensamento, Agostinho partiu de uma fórmula aristotélica para legitimar a presença do Mal e do Feio nas obras de arte. De fato, os aristotélicos diziam que a Beleza consistia em "unidade na variedade"; uma coisa era bela quando um artista conseguia imprimir unidade a uma variedade de partes. Os pensadores mais tímidos entendiam, porém, que essa "variedade de partes" significava uma "variedade de partes belas". Agostinho, porém, afirmava que tal fórmula deveria ser aprofundada: uma obra de arte era bela quando um artista dava unidade a uma variedade de partes que, na Natureza, podiam ser belas e feias; as partes feias entrariam como elemento valorizador das belas, e a fórmula aristotélica, "unidade na variedade" deveria ser aprofundada e ampliada a tal ponto que pudesse ser reformulada como "unidade de contrastes", como "oposição de contrários". Diz Bernard Bosanquet:

> "A variedade correlativa à unidade na Estética formal antiga é aprofundada por Agostinho na *oposição dos contrários*, que ele considera essencialmente incluída dentro da harmonia do Universo, como num belo canto, ou nas antíteses da Retórica, ou nas partes sombrias de um quadro, que não o afeiam, se estiverem colocadas no lugar devido... A essência dessa teoria estriba-se em reconhecer o Feio como elemento subordinado ao Belo, ao qual serve de fundo para que ele ressalte; contribuindo, porém, para produzir, no conjunto, um efeito que é harmonioso ou simétrico, totalmente ou quase, no sentido tradicional." (*História da Estética*, já cit., p. 161.)

A solução agostiniana, apesar de insuficiente, como já veremos, tem ressonância ainda hoje, na Estética contemporânea. M. Nédoncelle, por exemplo, revela a marca que dela recebeu, quando afirma:

> "Como é que uma *Divina Comédia* pode comportar um Purgatório ou um Inferno sem decair da própria Beleza? A esse problema perturbador, é preciso responder que todas as coisas, inclusive o sofrimento e o crime, são chamadas a uma salvação estética. É, mesmo, a única salvação que lhes resta. Pois (incluindo-se o Mal e o Feio na Beleza artística) o império do valor se estende finalmente àquilo que o contraria e faz a feiura colaborar em seu ato. O gênio conduz os seres mais feios e os sentimentos mais ignóbeis em seu impulso. Ele os introduz num conjunto mais vasto, como acordes dissonantes em sua sinfonia. Sustentar que o Mal, sendo particular, realça a excelência ao conjunto, é insuficiente do ponto de vista metafísico, e revoltante do ponto de vista moral, mas consolador e verdadeiro do ponto de vista estético." (*Introduction à l'Esthétique*, já cit., p. 44-45.)

Ora, apesar do que diz Nédoncelle, sustentar que o Feio e o Mal só são legítimos para realçar a excelência do conjunto, parece insuficiente até do ponto de vista estético. Como se explicaria, então, a Beleza das obras de arte que se baseiam unicamente no Feio? Como se explica a beleza, não da *Divina Comédia*, como conjunto, mas a daquela parte mais áspera, baseada unicamente naquilo que é sombrio, feio e repugnante, que é o "Inferno"? No entanto, das três partes do poema imortal de Dante, o "Inferno" talvez seja a mais bela e forte. Se Dante tivesse escrito somente o "Inferno", seu lugar já estaria assegurado entre os maiores gênios que a Humanidade já produziu; e, no entanto, a beleza do "Inferno"

não poderia, mais, ser legitimada como elemento de contraste, como o acorde dissonante destinado a “realçar a excelência do conjunto”.

O Feio no Pensamento Hegeliano

Como se vê, o problema não é fácil. Pelo contrário: oferece tais dificuldades, que alguns pensadores, como Hegel, por exemplo, chegam a negar a possibilidade de virem o Mal e o Feio a se transformar em pontos de partida para a criação da Beleza. Diz ele, falando, na *Estética*, a respeito do Trágico:

> “A feiura do conteúdo permite menos ainda uma Beleza pura da forma. A sofística das paixões pode, por uma pintura verdadeira do talento, da força e da energia do caráter, ensaiar a representação do falso (ou do Feio) sob as cores do verdadeiro (ou da Beleza), mas então ela nos coloca sob os olhos apenas um sepulcro caiado.” (Ob. cit., p. 145.)

Isto significa que, para Hegel, um artista que lança mão do Feio e do Mal como assunto para seu trabalho criador, está apenas revestindo a podridão com uma forma bela, da mesma maneira que um pedreiro recobre com um túmulo bem-construído os cadáveres decompostos que estão no seu interior.

Edgard De Bruyne apresenta sugestões valiosas para a solução do problema, se bem que, de vez em quando, estrague essas sugestões com outras afirmativas que a contradizem, mostrando-se indeciso e mesmo confuso, às vezes, sobre alguns dos pontos-chaves do assunto. Assim, por exemplo, diz ele que o artista, “pela reprodução de cenas repelentes, pretende nos afirmar sua habilidade técnica vitoriosa, mostrando-nos que ele pode tratar tanto o Belo clássico quanto o Feio”. Ora, por um lado, isso reduz a Arte à habilidade técnica, o que é absolutamente falso, e, por outro, não resolve o problema do Feio na Arte; tanto assim que o próprio De Bruyne conclui sua reflexão dizendo: “Mas isto não explica o motivo pelo qual certos artistas se sentem como que forçados a se ocupar (não do Belo) mas antes do fantástico, do estranho e do repugnante.” (Ob. cit., p. 319.) Ao que se deveria acrescentar, talvez, que essa teoria não explica porque a habilidade técnica vitoriosa de mostrar o Feio é bela.

De Bruyne apresenta, ainda, algumas ideias pouco satisfatórias, reflexos de sugestões anteriores, bebidas em Aristóteles, Santo Agostinho e Kant. Quanto a Aristóteles, ele repete aquela ideia de que o prazer proporcionado pela Arte vem da alegria de reconhecer o imitado, de contemplar coisas que a vida comum não nos permite admirar. Quanto a Kant, ele parece ter ficado impressionado com uma ideia pouco eficaz do filósofo alemão sobre o assunto: Kant afirma que o papel principal do Feio como assunto da Arte é mostrar o domínio do gênio sobre o dado sensível feio — o que não explica porque é que o dado sensível, antes feio, passa a ser elemento de Beleza nas criações da Arte. Finalmente, quanto a Santo Agostinho, De Bruyne repete mais ou menos a ideia de que o papel do Feio nas obras de arte é o de fazer brilhar o Belo, pelo contraste. Suas palavras são as seguintes:

> “Quando o Feio surge na Arte, é um meio de nos fazer admirar a vitória do gênio sobre o dado, de fazer o Belo brilhar mais, e, sobretudo, de nos fazer captar, de modo intuitivo, o sentido da vida, de contemplar coisas que a vida ordinária não nos permite admirar.” (Ob. cit., p. 319-320.)

O que nos parece excelente, aí, é essa sugestão de que a presença do Feio nas obras de arte nos permite captar, de modo intuitivo, o sentido da vida. De fato, a vida e o mundo não são compostos somente do partes belas, de modo que a Arte que se preocupa unicamente com o Belo é, talvez, mais

pura, mas é muito menos forte, complexa e asperamente eficaz do que a Arte do Feio. O que leva De Bruyne a fazer sua melhor reflexão sobre o assunto. Indaga ele, para dar, logo depois, a resposta:

> "Por que o Feio nos causa esta singular mistura de sentimentos de horror, de temor, de repulsa, de piedade, de curiosidade? É porque ele nos revela o profundo mistério da nossa realidade complexa, porque ele nos faz sentir, num mistério estranho, o valor da nossa vida, a miséria que nos espreita e que contradiz tão cruelmente nossos desejos, nossas esperanças e nossos pensamentos... Quando o Feio surge na Arte, é um meio de... nos fazer captar de modo intuitivo, o sentido da vida." (Loc. cit.)

Parece, portanto, que a solução do problema do Feio na Arte tem que partir daquela ideia de *representação* à qual Aristóteles já se referia e que levou Kant a fazer aquela assertiva que já citamos antes, devidamente completada por Charles Lalo: a Beleza natural é uma coisa bela; a Beleza artística é a bela *representação* de uma coisa que pode, inclusive, ser feia e repugnante, na Natureza. A Arte do Feio é Arte da Beleza tanto quanto a Arte do Belo, é tão legítima quanto esta última. Diante dessas ásperas formas de Arte que lidam com o Feio, o contemplador experimenta um choque, uma espécie de fascinação misturada de repulsa, e a impressão causada por obras desse tipo é inesquecível. A Arte do Feio como que nos reconcilia com as contradições, os crimes e a feiura da vida, por apresentar tudo isso *representado* num outro universo em que aquilo que é chaga aparece cicatrizado e domado. Certos artistas e escritores, de espírito mais dionisíaco do que apolíneo, sentem-se atraídos pelo obsceno, pelo grotesco, enfim, por todos esses elementos mais ligados à feiura e à desordem da vida. Ao fazê-lo é porque sentem uma espécie de revolta contra a desordem e um desejo secreto de recriar a vida, restaurando-a em sua integridade inicial. Diante de suas obras, experimentamos um choque, causado pela captação intuitiva de algo direto, violento, primordial e elementar, algo diretamente ligado ao enigma do mundo. Com isso, consegue-se, também, uma correspondência maior entre o universo da Arte e o da realidade, na sua diversidade e no seu imprevisto. E finalmente, com a transfiguração do mal e do feio, atinge-se o subterrâneo da natureza humana e o fundamento de desordem do real, assim colocados diante de nós como uma visão integral do nosso destino, no que tem de belo e bom; mas também no que possui de falhado, de cruel e infortunado.

CAPÍTULO 23

A ARTE E A MORAL

A Presença do Mal na Arte

Quando, no capítulo anterior, tratamos do problema do Feio nas obras de arte, já aludimos, de passagem, a outro que tem estreita correlação com este assunto: é o das obras de arte que lançam mão do Mal. Não vamos aqui, de início, examinar exaustivamente, de um ponto de vista metafísico, o problema do Mal, que, por si só, é um enigma bastante poderoso e amplo. O que nos interessa mais diretamente é o Mal como assunto da Arte, de modo que, sobre a natureza do Mal, vamos apenas dar como propostas três afirmações. A primeira é a de que o Mal é, como o Feio, uma das faces da desordem do mundo e da vida. A segunda é a de que o Mal e o Feio são *privações*, são chagas do ser. A terceira é a de que isso não importa em minimizar a importância, a poderosa importância do Mal e do Feio, no universo da realidade e, consequentemente, no universo da Arte. As pessoas que julgam antiquada qualquer referência à Moral, normalmente se envergonham de usar, ainda, os critérios de Bem e de Mal para qualquer julgamento, em geral, e para o julgamento estético em particular. Para elas, ou não existem as categorias do Bem e do Mal, ou, se existem, a Arte está colocada para além delas.

No século XX, por influência de Nietzsche, toda uma área do pensamento ocidental passou a colocar o comportamento humano “para além do Bem e do Mal”; e, no que se refere aos problemas estéticos, parece que foi principalmente por influência de Oscar Wilde e André Gide que se passou a considerar a Arte como superior e imune a qualquer determinação de ordem moral. As pessoas menos avisadas sobre os problemas filosóficos não costumam examinar as coisas até o fim e tirar todas as consequências de princípios que afirmam levianamente, sem maior exame. Permita-se que eu dê, aqui, um depoimento pessoal de Professor. Quase sempre, quando, nas minhas aulas de Estética, vou tratar do problema das relações da Arte com a Moral, faço inicialmente, de propósito, uma espécie de inquérito entre os estudantes. Quase sempre, o resultado do inquérito indica que, na opinião dos estudantes, a Arte nada tem a ver com a Moral — o que, aliás, *em princípio* (mas somente em princípio), está certo, como veremos daqui a pouco. Mas também quase sempre, depois que eu coloco de novo o problema tirando, radicalmente, todas as consequências lógicas da afirmação, todos os estudantes recuam da posição tomada. Para isso, eu costumo retirar o problema das áreas mais polêmicas. Por exemplo: quando se faz a pergunta a respeito das relações entre a Arte e a Moral, as pessoas menos avisadas costumam identificar esse problema com o da presença, nas obras de arte, de cenas eróticas e “obscenas”. Então, para retirar a reflexão dos estudantes de um campo onde a passionalidade perturba tudo, costumo indagar se eles consideram legítima, do ponto de vista moral, uma obra de arte que pregue o assassinato de crianças. Pergunto se eles acham legítimo que se entregue a personalidades ainda não formadas, uma obra de arte literária, escrita por um grande escritor de personalidade doentia e criminosa, e que difundisse, entre os adolescentes, a ideia de que o prazer sexual é muito mais intenso se é obtido através da violação de crianças que são assassinadas no mesmo momento, depois de torturadas. Os estudantes, sempre, horrorizados, recuam do amoralismo que afirmaram; declaram que absolutamente não acham isso legítimo — e aí, então, eu já tenho ambiente para dar minha aula com todos eles num estado de espírito

do qual foram banidas a superficialidade e a paixão.

Duas Posições Extremas: Gide e Hegel

Para colocar bem o problema das relações da Arte com a Moral é conveniente partir de duas posições extremadas, porque elas têm a vantagem de, pelo menos, fazer afirmativas radicais e claras, a partir das quais pode-se refletir com serenidade sobre um problema tão complicado, tão perturbado, por arestas de todo tipo. A primeira dessas posições é assumida por Hegel, naquele texto que já citamos e no qual ele afirma que a Arte que lança mão do Mal é ilegítima, pois o artista que assim age reveste uma podridão de uma forma bela, realizando apenas uma espécie de "sepulcro caiado". A segunda, de André Gide, faz uma afirmação diametralmente oposta: a única Arte legítima é a que se coloca ao lado do Mal, tendo a coragem de assumi-lo como valor supremo, pois nem se faz Arte com bons sentimentos, nem existe obra de arte feita "sem a colaboração do Demônio".

A colocação da Arte como atividade meio "suspeita" de amoralismo ou de corrupção é bastante antiga: Platão já fazia tal acusação, considerando-a como amolecedora de costumes e pregando a proscrição dos artistas e poetas de sua "sociedade perfeita": "A lei deve banir da República os artistas e sobretudo os poetas", dizia ele, e essa opinião tem tido muitos seguidores durante todos os tempos, uns mais radicais, outros menos, mas todos mais ou menos unânimes em encarar a atividade artística como prejudicial aos costumes.

Contra esses existem, porém, outros que consideram a Arte como o cume mais elevado do espírito humano, colocando a busca e a criação da Beleza acima da procura da Verdade, como acentua De Bruyne ao tratar da significação cultural da Arte. (Ob. cit., p. 374.)

De nossa parte, acredito que o problema não pode ser colocado em termos claros se não só levar em conta o fato de que ele tem duas faces: uma, refere-se ao primeiro momento fundamental da Arte, que é o da criação da obra; a segunda, ao momento da entrega da obra de arte ao contemplador, aos espectadores, ao público. A meu ver, é por não ter levado isso na devida conta que Jacques Maritain se mostra tão indeciso, fazendo afirmações por vezes contraditórias a tal respeito, ele que é tão claro e lúcido, de uma inteligência tão pura e posta a serviço de uma consciência tão reta. De fato, quando Maritain fala a respeito da criação da obra, é taxativo, dizendo:

> "Não existe coisa que, por sua própria espécie, seja um alimento proibido para a Arte, como os animais impuros eram proibidos para os judeus." ("Fronteiras da Poesia, trad. argentina, *La Espiga de Oro*, Buenos Aires, 1945, p. 52.)

De acordo com essas palavras de Maritain, qualquer assunto — moral, indiferente ou imoral — pode ser objeto de recriação por parte do artista, pois a Arte tem como fim "o bem da obra por fazer" e não o aperfeiçoamento moral do artista ou do público. Entretanto Maritain começa logo a estabelecer restrições ao princípio geral aí enunciado. Uma dessas restrições é a condição de que

> "segundo o caso particular, e com respeito àqueles a quem se dirige e a quem alcança, a obra de arte não manche nem a inteligência nem o coração. Desde esse ponto de vista" — acrescenta Maritain —, "se existem coisas que o artista não é bastante puro para tratar sem entrar em conivência com o Mal, é melhor, para ele e para os outros, não tratá-las. Que espere um pouco. Quando for um santo, fará o que quiser." (Ob. e p. cits.)

Maritain: uma Tentativa de Explicação

Pelo que se vê, o segundo texto tira quase toda a significação do primeiro. O problema não deve ser posto nos termos de santidade ou não santidade. Primeiro, porque, como o próprio Maritain explica, na sua qualidade de contemplativos puros, a Arte seria, para os santos, uma preocupação inferior, segundo se depreende das palavras de Miguelângelo citadas pelo pensador francês:

> "Seguindo a linha da Arte" — diz Maritain — (o artista) "tende, sem sabê-lo, a passar além de sua Arte. Assim como a planta, sem sabê-lo, dirige seu talo para o sol, ele também está orientado, por mais baixo que more, para direção da Beleza subsistente; da qual os santos gozam a doçura, numa luz inacessível à Arte e à razão. *Nem a Pintura nem a Escultura*, dizia Miguelângelo, já velho, *poderão encantar mais a alma orientada para este amor divino que abriu seus braços na cruz para receber-nos*." (*Arte e Escolástica*, ed. cit., p. 107-108.)

Por aí, vê-se que Maritain emprega a palavra "santos" para designar tanto aqueles que são chamados de "bem-aventurados" no pensamento cristão, como os que, ainda aqui na Terra sentem "a sede de Deus", caso de Miguelângelo. E aí vem a segunda dúvida que lançamos sobre o segundo texto de Maritain há pouco citado: é que nem todos os artistas têm o temperamento religioso de Fra Angélico ou de Miguelângelo, de modo que o problema das relações da Arte com a Moral não pode ser tratado nesses termos. Temos que levar em conta, em nossas reflexões sobre isso, o fato de que existem escritores e artistas que sentem necessidade irresistível de fazer do Mal e do Feio assunto de suas criações, numa espécie de tentativa de cicatrização do Mal e do Feio e, também, numa certa forma de purificação. De acordo com Maritain, esses artistas têm uma certa obrigação de calar-se, o que, a meu ver, termina caindo naquela forma bastarda e hipócrita de "Arte respeitável" que o próprio Maritain, noutro texto, repele, dizendo que o artista não tem o direito de criar o escândalo pelo escândalo, mas também não tem o direito de ocultar seus lados negros pelo temor de causar escândalo àqueles com quem convive. O que me parece em contradição com esta outra afirmação sua, a meu ver descabida:

> "Para escrever a obra de um Proust tal como ela o exigia, teria sido necessária a luz interior de um Santo Agostinho. Se não se tem essa luz, é preciso saber limitar-se." (*Arte e Escolástica*, p. 228. "Fronteiras da Poesia", p. 94.)

Quer dizer que, na opinião da Maritain, Proust só teria direito de ter escrito sua obra genial se tivesse "a luz interior de um Santo Agostinho"; e, como não tinha, teria sido melhor que não a tivesse escrito, estabelecendo limites para sua expressão e aprendendo a se calar, a não nomear certas coisas que seriam prejudiciais a si mesmo e aos outros. A solução que ele apresenta para o problema não me parece, portanto, aceitável. Aliás, o próprio Maritain parece ter se apercebido disso, pois existe outro texto seu no qual ele revela a espécie de beco sem saída em que se viu por suas posições nesse campo; beco sem saída no qual ele, de certa forma, vê a própria Arte, a própria atividade artística, considerada como algo que, inevitavelmente, termina entrando em conflito com a Moral, numa dilaceração da qual o artista quase sempre se sai mal. Afirma ele:

> "Não existe senão um meio através do qual alguém pode se libertar da lei (moral), e é chegar a ser um destes perfeitos a quem o espírito de Deus move e conduz e que já não estão mais submetidos à lei, porque fazem, por gosto próprio, o que a lei lhes ordena. Enquanto um homem não chega a esse termo — e quando é que se chega? —, enquanto, pela Graça, não se torna uma só coisa com a lei, precisa, para se manter correto, das regulações compulsórias da Moral. Reclama esta férula. E porque o artista, como tal, se

expressa, e deve se expressar, em sua obra tal qual ele é, se ele é moralmente deformado, sua Arte, a virtude intelectual que é, talvez, o que existe de mais puro nele, corre o risco de pagar os gastos desta deformidade moral. O conflito é inevitável. O homem sai dele como pode, antes mal do que bem." ("Fronteiras da Poesia", p. 54-55.)

Assim, Maritain ora alinha afirmações a respeito da liberdade criadora do artista, ora traça as linhas de um moralismo rígido ante o qual o artista tem que se limitar e mesmo que se calar, para não transgredir as regras da Moral. No primeiro caso, temos as seguintes afirmações, liberadoras da atividade criadora: 1) Qualquer assunto é legítimo para o artista. 2) O artista deve expressar-se em sua obra tal qual ele é, isto é, revelando inteiramente seu mundo interior. 3) O artista não tem o direito de modificar sua obra para edificar ou para não ofender o público.

Na outra linha de pensamento, ele faz afirmações que, a meu ver, contradizem inteiramente essas primeiras. São elas: 1) Para fazer certas obras, o artista tem que possuir a luz interior de um santo, sem o que ela o contaminará e contaminará o público, manchando a inteligência e o coração. 2) O artista deve levar em conta as pessoas a quem sua obra vai alcançar, cuidando de não difundir o Mal nem de torná-lo atraente. 3) É inevitável o conflito entre a atividade artística e a Moral, e o artista sai-se desse conflito antes mal do que bem. 4) Somente se sairia bem do conflito aquele que, tornando-se perfeito, faria uma só coisa com a lei moral; mas provavelmente nenhum homem chega a esse termo, a esse estado de perfeição, movido e conduzido pelo espírito de Deus.

Visão Tomista do Problema Moral na Arte

De modo que, se bem entendemos, Maritain, por um lado, pressente a independência da Arte em relação à Moral, mas, ao mesmo tempo, recua de sua posição inicial através de afirmações discutíveis e contraditórias. Se é verdade que o artista "deve se expressar em sua obra tal como ele é", não pode ele, *na atividade criadora*, estar levando em conta aqueles a quem sua obra vai atingir, porque isso iria aportar diretamente na hipocrisia da "Arte respeitável", em que se trai, ao mesmo tempo, a Verdade e a Beleza.

Acredito, então, que o problema tem que ser separado em dois momentos, como já disse antes: o da criação e o da entrega da obra ao público. No momento da criação, o artista é inteiramente livre: o bem fundamental, o objetivo essencial de sua atividade criadora é a beleza da obra a fazer e a expressão do mundo interior do artista em suas relações com o mundo real. Nesse momento, mesmo que o artista, como Proust, tenha seus lados negros e não possua a luz interior de um Santo Agostinho, tem ele *o direito e o dever* de se expressar em sua obra *tal como é,* na sua integridade total: a mentira não pode servir a nada, e uma arte que, por respeitabilidade, deixasse de exprimir certos aspectos do universo interior do artista, terminaria por não servir à Moral, porque é hipócrita e mentirosa — nem à Beleza, porque é feia. O artista pode e deve ser fiel à verdade de seu universo e de sua obra, seja qual for o assunto de que tenha de tratar por ser essencial à expressão dessa verdade.

Quanto às contaminações que o artista poderia sofrer de sua obra, comprazendo-se na recriação do Mal, ou oferecendo aos outros ocasião disso, a meu ver não serão elas nem mais graves nem menos graves do que as que a própria vida oferece, sem que, por isso, Maritain possa acusar Deus de oferecer aos homens ocasião de pecar: aqui, num caso como noutro, seja na Arte, seja na vida, exercita-se o livre-arbítrio; se o Mal se encontra na vida ou pintado na obra de Proust, o fato é que os homens se veem a cada passo diante dele, entrando, ou não, em conivência com o Mal quem quer. Isto sem se falar em que a obra de Proust não apresenta o Mal como uma coisa bela. Pelo contrário: com grande isenção, Proust evidencia até o que de grotesco e triste existe em tudo aquilo. O narrador e o meio em que ele viveu

aparecem, na sua obra, com algo de falhado e mesquinho, de doentio e demoníaco, de cruel e pequeno — o que era, aliás, fundamental à expressão do universo interior de Proust e ao mundo exterior fanado, meio de estufa, envenenado e decadente em que ele viveu.

Assim, apesar de mais distante no tempo, parece-me que as palavras de Santo Tomás de Aquino sobre o problema da Arte e da Moral trazem mais sugestões para encontrarmos a solução do que as de seu discípulo e contemporâneo nosso, Jacques Maritain. Diz Santo Tomás: “Quanto às artes daquelas obras que os homens podem usar bem ou mal, são lícitas; entretanto, se existem obras que se empregam, na maioria dos casos, para um mau uso, ainda que lícitas em si mesmas, devem ser extirpadas da cidade por ofício do Príncipe.” (*Suma Teológica*, Tomo XI, art. XII.) Quer dizer: Santo Tomás considera lícitas as obras de arte que tomam o Mal como assunto, e reconhece que os homens usam delas bem ou mal, conforme sua vontade; depois, reconhece que, mesmo aquelas obras que, na maioria dos casos, são mal-usadas pelos homens, são *lícitas em si mesmas*; apenas acha que, em tais casos, elas devem ser “extirpadas da cidade, por ofício do Príncipe”, o que, em termos modernos, significa que é tarefa dos educadores e legisladores determinar a quais pessoas a obra pode chegar sem dano para sua formação. Não é tarefa do artista. E, passadas a infância e a adolescência, chegado o homem à idade adulta e à maturidade, não será uma obra de arte que irá induzi-lo, ou não, à prática do Bem ou do Mal.

CAPÍTULO 24

Arte Gratuita e Arte Participante

A Arte de Tese

O problema da *gratuidade* consiste em verificar se a Arte tem como único fim a criação da Beleza pura, ou se, pelo contrário, a Arte só é legítima quando se engaja, quando se alista, quando se põe a serviço de uma ideia, de uma causa, quando desempenha uma função social educativa, tornando ideias abstratas accessíveis à massa. O problema é, como se vê, estreitamente relacionado com os dois últimos que analisamos, de modo que não admira que os defensores da primeira posição — a da Arte gratuita — usem como bandeira os nomes de Oscar Wilde e André Gide, com todos aqueles que pregam a Arte pela Arte, a "torre de marfim" etc. Quanto à segunda posição, é defendida por todos aqueles que acreditam que a Arte deve ter uma *tese*, isto é, ter como objetivo principal a defesa de uma ideia filosófica, política, religiosa etc.

Jacques Maritain parece defender a primeira posição, sustentando que, na criação da Arte, qualquer preocupação estranha à Beleza é uma excrescência, uma impureza que prejudica a obra. O texto no qual ele se refere a isso é aquele mesmo ao qual aludimos de passagem, no capítulo anterior, quando falamos das relações da Arte com a Moral. É o seguinte:

> "A Arte é gratuita, ou desinteressada, como tal; isto é, na criação da obra a virtude da Arte somente procura uma coisa, o bem da obra por fazer, a Beleza que é preciso fazer brilhar na matéria, a coisa que é preciso criar segundo as suas leis próprias, independentemente de tudo o mais. Além disto, a Arte quer que na obra não exista nada que escape à sua regulação, e quer estar sozinha para regular imediatamente a obra, tocá-la e formá-la. De muitas maneiras se pode faltar a essa gratuidade. Por exemplo, pode-se acreditar que as boas intenções morais suprem a qualidade do ofício ou da inspiração e bastam para criar uma obra. Ou então pode-se ser levado a alterar a obra, tal como a exigiam as regras e os caminhos determinados da Arte, aplicando-lhe à força, para regulá-la, elementos estranhos, como desejo de edificar, ou de desedificar, de não ofender o público ou de fazer escândalo, de ser um personagem prestigiado no ambiente mundano ou um artista *livre e estranho* nos bares e cafés... Vemos então em que sentido se deve admitir a doutrina da gratuidade da Arte: no sentido de que a virtude da Arte, da qual o artista se serve, para qualquer fim que se empregue... em si mesma não tem por objeto mais do que a perfeição da obra, não sofrendo, na obra, nenhuma regulação que não passe por ela." (*Arte e Escolástica*, ed. cit., p. 118.)

Existe porém todo um outro grupo de pensadores que julga exatamente o contrário: a Arte está sempre a serviço de uma Ideia, de uma causa, ela é sempre *participante*, com uma função social definida, engajada, alistada a serviço de alguma coisa. No mundo contemporâneo, os estetas marxistas ou paramarxistas têm sempre uma tendência para adotar esse ponto de vista, sustentando que a obra de arte

defende sempre uma *tese*, uma ideia, uma posição em geral, e uma posição política em particular. Mas mesmo pensadores não marxistas sustentam que a Arte tem, ou deve ter, sempre, um objetivo para além da Beleza, uma função educativa, politizante ou não, mas sempre colocada a serviço de uma ideia. Edgard De Bruyne afirma, a esse respeito:

> "A Arte faz-nos sentir tudo o que tem uma significação para nós. É um meio de exprimir, sob forma sensível, as concepções filosóficas da Humanidade... Os fatos nos ensinam que a Arte não age sempre de maneira exclusiva e diretamente estética: épocas inteiras a concebem de outro modo. A Arte está longe de desempenhar um papel estritamente estético na vida individual e sobretudo na vida social... Foi somente depois da Renascença que uma certa Arte passou a procurar exclusivamente a Beleza; noutros tempos e entre outros povos ela e antes de tudo *prática*... A Arte, consequentemente, instrui a massa, fazendo-a captar intuitivamente, sem nada demonstrar pelos raciocínios abstratos, aquilo que ela é incapaz de entender das especulações da Ciência, da Filosofia e da Teologia." (Ob. cit., p. 380-381.)

Creio que De Bruyne, ao concluir esse parágrafo, tinha em vista, mais, a Arte medieval, senão teria feito uma referência, aí, ao problema político, que é, talvez, hoje, a maior fonte de controvérsias nesse campo da Arte gratuita ou da Arte participante.

O Risco da Desumanização e o da Propaganda

Acredito que esses — o de desumanização e o da propaganda — são os dois riscos que podem decorrer dessas duas posições extremadas: a Arte gratuita pode cair na desumanização, na frieza esteticista da "torre de marfim" e do formalismo estéril; a Arte participante termina levando o artista para os caminhos da propaganda.

Jacques Maritain e Edgard De Bruyne são menos radicais, mas, em compensação, são menos claros do que os adeptos da gratuidade pura ou da participação. Em Maritain, essa pouca clareza vem de certos preconceitos religiosos e de uma certa admiração exclusivista — talvez herdada por ele de Léon Bloy — pela Arte medieval. Pessoalmente, estou a cavaleiro para fazer essa observação porque também prefiro a Arte medieval, a primitiva grega, ou a islâmica, à Arte renascentista. Mas, no meu caso, estou consciente de que isso é uma preferência pessoal, e não um julgamento de valor: a Arte renascentista não é inferior, nem superior, à Arte medieval, é apenas *diferente* dela. Mas Jacques Maritain, o pintor George Rouault e outros discípulos de Léon Bloy ficaram com esse costume de, no caso da Idade Média, atribuir aos artistas medievais a posse de uma discutível "pureza infantil" ou de uma "pureza dos meios" na execução das obras, o que leva o primeiro a dizer:

> "Quando, ao visitar um museu, se passa das salas dos primitivos para aquelas em que triunfa a pintura a óleo e um conhecimento material muito mais considerável, os pés dão um passo adiante sobre o piso, mas a alma experimenta uma queda vertiginosa... Chega-se a se perguntar se, na Arte, como na vida social, o progresso dos meios materiais e da técnica, boa em si, não é ruim, de fato, para o estado médio da Arte e da civilização. Neste campo, e mais além de certa medida, aquilo que destrói um obstáculo acaba uma força, aquilo que afasta uma dificuldade acaba uma grandeza... Comprova-se entretanto em alguns artistas... o esforço mais digno de atenção para a coerência lógica, a simplicidade e a pureza de meios que constituem propriamente a veracidade da Arte."

(*Arte e Escolástica*, p. 72-74.)

Repito que, pessoalmente, também prefiro a Arte mais poética e arbitrária dos retábulos catalães em madeira à pintura de Miguelângelo; mas admito, perfeitamente, que outros tenham opinião diferente, numa variação legítima do gosto. Aqui, como sempre, uma vantagem, num campo, corresponde sempre a uma desvantagem noutro: se a pintura medieval é mais pura e poeticamente arbitrária, a barroca é mais rica, complexa e dramática.

Edgard De Bruyne, por sua vez, depois de afirmar que a Arte tem sempre um objetivo prático, participante, educativo, engajado, começa a voltar atrás, logo depois, ao que parece ainda por influência da teoria da “Arte desinteressada” de Kant; ao falar da Arte erótica, por exemplo, diz que ela não é *estética*, isto é, não é pura, porque envolve demasiadamente a paixão do contemplador, prejudicando o *desinteresse*, segundo ele essencial à Arte. Diz ele:

> “Que exista uma Arte sexual, isto é, uma Arte que faz sentir de maneira tecnicamente perfeita os valores eróticos, mesmo liberados de todo entrave moral, ninguém o negará. Uma tal Arte merece o nome de Arte? A nosso ver, sim... Mas não pode ser qualificada de *estética*, porque move os homens de modo prático e impede a satisfação desinteressada... Concluiremos então que a Arte estritamente imoral é verdadeiramente Arte, mas não é estética nem bela (do Belo).” (Ob. cit., p. 385.)

Ora, substitua-se aí “Arte sexual” por “Arte religiosa”, “Arte filosófica” ou “Arte política” — e o raciocínio seria o mesmo, com as mesmas conclusões — e ver-se-á que De Bruyne, no presente texto, recuou quase inteiramente da afirmação inicial.

Uma Tentativa de Solução

Ao que parece, poder-se-ia chegar a um acordo desde que admitíssemos que a Beleza não é a preocupação *exclusiva* da Arte, mas é sua preocupação *fundamental*. Uma peça como *O Malentendido*, de Alberto Camus, é, sem dúvida, uma peça *filosófica*. Nela, a expressão das preocupações do autor com o sentido da vida e o destino absurdo do homem — condenado à morte pelo simples fato de ter nascido — é um dado essencial. Nem por isso, a peça é ilegítima, como Teatro: o escritor não “acrescentou” artificialmente seu pensamento filosófico a uma história, mas, realizando uma obra de grande qualidade literária, expressou, de modo artístico e estético, um problema filosófico que, para seu universo particular, para sua particular visão do mundo, era fundamental. Quer dizer: além da preocupação de criar uma obra bela, Camus teve outra; mas esta é subordinada à primeira, ou melhor, forma com ela uma coisa só. Não se trata de uma “tese” filosófica justaposta à obra; trata-se de uma obra na qual existe uma forte preocupação filosófica mas onde, também, a beleza continua como a pedra de toque da Arte. Aliás, Jacques Maritain, num texto de admirável lucidez, faz essa distinção a respeito do que é, mesmo, uma “tese”, dizendo:

> “Chamamos *tese* a qualquer intenção extrínseca à própria obra, quando o pensamento que anima tal intenção não atua sobre a obra por meio do *hábito* artístico movido instrumentalmente, mas sim se justapõe ao *hábito* para atuar diretamente sobre a obra. Nesses casos, a obra nem é completamente produzida pelo *hábito* (no sentido de dom criador), nem completamente pelo pensamento assim animado, mas sim em parte por um e em parte pelo outro, como um barco que é puxado por dois homens. Neste sentido,

> qualquer *tese*, seja que pretenda demonstrar, seja que pretenda comover, é, para a Arte, uma excrescência estranha e consequentemente uma impureza.” (*Arte e Escolástica*, p. 85.)

A preocupação da “pureza” ou da “gratuidade” da Arte, do século XIX para cá, radicalizou-se na mesma medida em que o grupo da Arte “participante” se radicalizava no sentido da Arte de propaganda. Que ela exista numa Arte como a Música, explica-se, por causa da própria natureza da Música. Mas no campo da Poesia, como queria o Abade Brémond, é muito difícil descarregar as palavras de todas as cargas de paixão e pensamento que elas possuem a ponto de torná-las simplesmente musicais.

No caso do Teatro então, nem se fala. Mas, na medida em que uma peça de teatro pode ser “gratuita”, isto é, na medida em que sua preocupação seja exclusivamente de Beleza formalista, podemos dizer que temos quatro graus de gratuidade decrescente e de participação crescente, que poderiam ser exemplificados assim, no caso da participação filosófica:

1. Peça gratuita, preocupada unicamente com a Beleza — *Salomé*, de Oscar Wilde.

2. Peça com problemas filosóficos implícitos — *Hamlet*, de Shakespeare.

3. Peça filosófica — *O Malentendido*, de Camus.

4. Ensaio filosófico sob forma teatral — *Os Diálogos*, de Platão.

Quer dizer: no último caso, a preocupação fundamental não é mais a da Arte, a da criação da Beleza sob forma teatral. É apenas uma obra filosófica, na qual o autor lançou mão de um elemento teatral, o diálogo, para escrever uma obra que teatralmente nada significa, que já está situada fora do campo teatral; uma obra inclusive literariamente bem escrita, mas que, se for montada num palco, como espetáculo, falhará completamente, porque a participação prejudicou fundamentalmente o que seria sua qualidade teatral (aliás, no caso, não pretendida por Platão, é claro).

Na mesma ordem de ideias, pode-se fazer raciocínio semelhante aplicado ao campo político, ao religioso etc. Em todos os casos, o campo em que melhor a Arte se exerce está marcado pelos números 2 e 3, talvez com preferência pelo número 2 — aquele em que o artista ou o escritor se ocupam dos problemas filosóficos, religiosos ou políticos sem fazer obra filosófica, religiosa ou política. Repitamos, porém, o quadro apresentado antes, para o caso das peças de teatro gratuitas ou participantes do ponto de vista religioso ou político e mantendo sempre o exemplo da *Salomé* de Oscar Wilde como proposição de uma impossível peça puramente gratuita.

1. Peça gratuita — *Salomé*, de Oscar Wilde.

2. Peça com problemas religiosos implícitos — *A Vida é Sonho*, de Calderón.

3. Peça religiosa — *Os Mistérios da Missa*, do mesmo Calderón.

4. Ensaio religioso sob forma de diálogo — Um sermão de Antônio Vieira, teatralizado por quem tivesse paciência para isso.

Do ponto de vista político seria a mesma coisa:

1. Peça gratuita — *Salomé*, de Oscar Wilde.

2. Peça com problemas políticos implícitos — *Ricardo III*, de Shakespeare.

3. Peça política — *A Mãe Coragem*, de Bertolt Brecht.

4. Qualquer peça, escrita por aí, de pura propaganda, ou seja, um comício dialogado, correspondendo, no campo político, ao "sermão dialogado" que imaginamos no campo religioso.

Para concluir, Maritain tem razão quando se insurge contra a justaposição artificial de uma *tese* à obra, com objetivos políticos, religiosos, filosóficos, morais, "de vanguarda" etc. Isso é ilegítimo porque, sendo a criação da Beleza o objetivo fundamental da Arte, a *tese* passa a ser um peso morto que a obra tem de carregar. Por outro lado, não parece justa a discriminação feita por De Bruyne considerando "impura" e "não estética" qualquer forma de Arte que tenha preocupações alheias à Beleza pura: o que é ruim é justapor artificialmente a tese à obra; mas se a obra nasce *naturalmente* implicada com um pensamento ou uma paixão, fundamentais no universo de seu autor — como mostramos a respeito de *O Malentendido*, de Camus — aí as paixões e o pensamento são levados, pela obra, em seu impulso para a Beleza. A Arte parte do homem, é expressão do homem, isto é, de um ser total que, ao empreender a criação da obra, lhe imprimirá necessariamente a marca de sua pessoa inteira — marca erótica ou obscena se isso é coisa importante no mundo do autor; religiosa se se trata de um homem cujas ideias são fundamentalmente assinaladas por preocupações religiosas; política ou social se suas preocupações fundamentais são essas. O que interessa é que a Beleza seja criada a partir do mundo real e do mundo particular de cada um. Para isso, é preciso que essas tendências particulares surjam *na obra e com a obra*, e não justapostas artificialmente a ela: de outra forma, terminam prejudicando a Beleza, que é seu objetivo essencial.

Agora, não devemos é nos intimidar com os excessos dessa pretensa "pureza de meios", ou "pureza infantil" que querem considerar como os únicos certificados de legitimidade para a Arte. Existem artistas que tendem mais para a pureza do que para a complexidade; existem, mesmo, alguns, que talvez considerem o mundo real como caótico e desagradável, sentindo, por isso, uma tendência invencível a criar seu universo próprio, povoado apenas de formas abstratas e puras, o que é o caso da Música pura e da Pintura abstrata. Mas não são estas as únicas formas legítimas de Arte. Se se leva muito adiante essa "pureza da Arte", corre-se o risco de considerar "impuras" ou "ilegítimas" formas de Arte como a sátira, por exemplo, gênero tão legítimo quanto qualquer outro, apesar de ser moralizadora, educativa e "prática" por natureza. Além disso, corre-se, com o entendimento radical da "pureza" e da "gratuidade", um outro risco, o de transformar a Arte num jogo desumanizado e estéril. Veja-se que não estou considerando a Pintura abstrata "ilegítima", com o que vou dizer. Mas, a partir do século XIX e principalmente no século XX, certos pintores e teóricos da Pintura começaram a reagir contra os excessos dos *maneiristas* posteriores a Renascença. Começaram sua reação de modo até certo ponto correto, porque, de fato, corriam-se certos riscos com aquele tipo de Pintura. Mas, depois, caíram, esses artistas e teóricos, no risco oposto, passando a considerar, como *única forma legítima* de Pintura, a abstracionista. Primeiro, consideraram ilegítima a presença do *assunto*, na Pintura: uma natureza-morta de Cézanne era mais legítima do que uma Crucificação medieval porque esta possuía uma história, uma *anedota* literária e trágica que procurava comover o contemplador com um elemento "impuro", não pictórico. Depois, até as formas abstratizantes da natureza-morta foram consideradas impuras: como Kant já dissera, a representação dos objetos era, por si só, uma impureza, que só permitia a criação da Beleza "aderente", mas não a da Beleza "livre". Então, passaram a considerar legítimos apenas os quadros que apresentassem formas puras. Não havia muito acordo sobre a maneira de representar as formas: os

cubistas ainda meio ligados ao real, faziam valer mais o volume; os *fauvistas* achatam os objetos e, destroem o volume, para maior valorização das grandes áreas de cor pura. Finalmente, com Kandinsky, vem o *abstracionismo*, procurando as formas puras, de cores e linhas combinadas (depois, as fotografias do mundo microscópico e dos espaços siderais mostrariam que aquelas formas não eram tão desligadas do real quanto se pensou a princípio). Mas aí, chegou a vez de Mondrian dizer que aquele abstracionismo livre, meio lírico e cheio de curvas de Kandinsky ainda era uma impureza: as únicas formas puramente pictóricas eram os retângulos representados em cores puras, de modo que essa era a única forma de Pintura ainda possível e legítima a partir daí. É o *neoplasticismo*, que condena toda a "Arte do passado" e cuja ideia fundamental foi assim formulada por seu criador, Mondrian:

> "A nova Arte continuou e culminou a Arte do passado, num tal caminho que a nova Pintura, *empregando formas neutras ou universais*, expressa-se a si própria *somente através das relações de linha e cor*. Enquanto na Arte do passado essas relações eram veladas pela forma particular (dos objetos representados), na Arte nova elas são feitas claramente, através do uso de formas neutras ou universais. E porque essas formas se tornam mais e mais neutras na medida em que mais se aproximam de um estado de universalidade, *o neoplasticismo só emprega uma forma neutra simples: a área retangular em várias dimensões*." (Cit. por Jacques Maritain, *Creative Intuition in Art and Poetry*, já cit., p. 216.)

Mondrian talvez não contasse com o aparecimento imediato de puristas ainda mais radicais do que ele: mas foi o que aconteceu, com os *concretistas* que afirmaram ser a cor uma impureza — motivo pelo qual só os valores, preto, branco e cinza, deveriam ser usados em Pintura — e com os *suprematistas* que chegaram a considerar como "puros" unicamente os quadros que representassem retângulos brancos sobre fundo branco, caso de Malevitch, por exemplo.

É por isso que esses radicalismos podem levar à esterilidade, à desumanização e até a morte da Arte, esta última já muitas vezes anunciada, mas jamais consumada, porque a Arte é um impulso fundamental do homem e, enquanto existir o homem, a Arte existirá. Mas é preciso deixar de lado esse esteticismo e esses radicalismos, que, em nome da pureza, ou em nome da participação, terminam por esterilizar a Arte ou então por colocá-la a serviço da propaganda, com prejuízo para o homem, a Arte e a Beleza.

CAPÍTULO 25

Ofício, Técnica e Forma, na Arte

O Campo do Ofício, na Arte

Quando estudamos o problema das normas da Arte, aludimos, de passagem, à questão que agora vamos examinar. É que, de fato, para entendermos bem a verdadeira natureza das regras da Arte, temos de verificar que a criação artística, una em si mesma, reparte-se, porém, por três campos, três momentos de importância crescente: o campo do *ofício*, o da *técnica* e o da *forma*, este último tomado no sentido filosófico e que é estreitamente ligado à imaginação criadora.

O *ofício* é a parte mais modesta, mais ligada aos materiais de cada Arte. Nesse campo, as regras são dogmáticas, universais, válidas e indiscutíveis para todos os artistas. Por exemplo: no campo da Pintura, o artista tem que saber que o verde chamado "verde veronês" só pode ser usado puro, porque, se for misturado a outra cor, corre-se o risco de o pigmento de uma entrar em combinação química com o da outra, alterando a pureza do verde que, com o tempo, torna-se um castanho fosco e feio. É um caso típico de regra do campo do ofício: o artista não tem nenhuma liberdade diante dela, e tem de conhecê-la, sob pena de prejudicar de modo fundamental a parte material de sua obra.

O campo do ofício é, portanto, o campo mais modesto, material e grosseiro da Arte, o que não significa que seja destituído de importância. Quase tudo o que, numa Arte, pode ser ensinado e transmitido de mestre a discípulo, pertence ao campo do ofício. A esse respeito, ensina Charles Lalo:

> "O ofício é a parte material da Arte, a prática tradicional e banal que se ensina aos estreantes e nas oficinas de arte: mecanismo indispensável, mas insuficiente, que é preciso sempre ultrapassar, porque ele é rígido e se revela mal-adaptado em cada caso particular." (*Notions d'Esthétique*, p. 87.)

Não creio que as expressões finais de Lalo sejam precisas: o ofício não é mal-adaptado a cada caso particular; o que é necessário é que ele seja de tal modo aprendido e assimilado que o artista possa como que *esquecer-se* dele no momento maior da criação; que possa colocar, a serviço dos momentos maiores de criação, um ofício e uma técnica tão seguros que superem os obstáculos da realização, a ponto de dar aquela impressão de facilidade na execução que — todos os artistas o sabem — é uma das coisas mais duramente conseguidas, em Arte.

Existem outras Artes em que se distingue menos facilmente o ofício da técnica. As Artes literárias são dessas. Mas, para apresentar didaticamente o problema, pode-se explicar, por exemplo, que, no caso da Poesia, o ofício será o conhecimento do idioma e de suas possibilidades, dos gêneros poéticos, o processo rítmico que consiste no emprego da métrica e das acentuações etc. Quer dizer: o poeta não é obrigado a fazer um soneto. Mas, se ele vai fazer um soneto, precisa saber que o soneto tem catorze versos divididos em dois quartetos e dois tercetos, e que, na tradição do Português, seus versos são de dez sílabas. E assim por diante.

É claro que, tanto na Poesia quanto na Pintura, ou em outra qualquer Arte, o processo de criação é

unificado. Mas a distinção entre ofício e técnica existe e pode ser pressentida. Agora, o que acontece é que a zona de delimitação entre um e outro não pode ser muito rígida. Mesmo aí, porém, uma regra como o conhecimento do desenho por parte do pintor, se bem que pertencendo a uma norma já mais espiritual e livre do que as regras puramente materiais do ofício, possui ainda a indiscutibilidade característica delas. É como se as regras do ofício constituíssem a *necessidade* da Arte e a parte da imaginação criadora sua *liberdade*, para usar uma linguagem hegeliana. E para dar autoridade a nossas palavras, cito o texto de um pintor de gênio, Degas, gênio que, no entanto, não se prevalecia de seus dons para olhar as regras de ofício de sua Arte por cima do ombro, com desprezo desdenhoso. Dizia ele: "Hoje em dia é uma coisa assentada que todos nós temos gênio. Mas o que é certo é que não sabemos mais desenhar uma mão e ignoramos tudo a respeito de nosso ofício." A necessidade de conhecer as regras mais modestas da Arte é aí, então, afirmada por um pintor *de gênio*. Que isso sirva de lição aos talentosos cheios de orgulho, que julgam que seu simples *talento* os dispensa de qualquer aprendizado, considerado por eles como perda de tempo ou como coisa indigna das alturas em que voa seu espírito.

O Campo da Técnica

Num grau superior ao do *ofício*, está a *técnica*. É uma espécie de ofício mais vivo, menos rígido, mais espiritualizado. Aí, as opções do artista já são mais livres; as regras da Arte ainda existem mas já são bastante mais abertas. Por exemplo: pode-se dizer que, no campo da Pintura, o artista pode optar pela técnica que Wölfflin chamava *linear* ou pela mais *pictórica*. Os temperamentos inclinados à harmonia, à serenidade, à imobilidade, preferem a técnica *linear*, como Ingres; os mais dramáticos, escolherão a técnica *pictórica*, como foi o caso de Goya. Na técnica linear, os objetos são claramente contornados; as figuras são representadas em repouso ou com movimentos apenas esboçados; existe uma certa predominância, ou tendência à predominância, da linha reta; os contrastes de luz e sombra não existem ou são atenuados, porque, quase sempre, os objetos são claros e apresentados em fundo claro. Na técnica pictórica, pelo contrário, os objetos não são delineados claramente: chegam, quase, a se fundir com os outros ou com o fundo; existe uma preferência pela representação do movimento; os contrastes de luz e sombra são violentos, pois são uma exigência do temperamento dramático do pintor; e assim por diante, dizendo Charles Lalo a esse respeito:

> "A técnica é o ofício vivo, adaptado... É o ofício transformado, mais verdadeiramente sábio num sentido, mais profundamente intuitivo noutro." (Ob. cit., p. 87-89.)

Podemos dizer que, depois de escolher sua Arte, o artista, aos poucos, tateando até encontrar o verdadeiro caminho necessário ao desenvolvimento de sua personalidade, escolherá, talvez até de modo a princípio inconsciente, uma família de espíritos afins, uma linhagem de parentes mais velhos à qual ele se filia, seguindo aquele impulso tão natural ao espírito humano de, mesmo quando vai renovar, apoiar-se numa tradição ou num exemplo. A originalidade não deve ser colocada, pelos jovens, como preocupação anterior: ela só é legítima e verdadeira quando é involuntária e espontânea.

Esse é o campo da *técnica*, superior ao do *oficio*; mas o conhecimento de ambos é indispensável ao artista. É nesse sentido que podemos dizer que, mesmo sendo as obras de Manet pessoais e diferentes das de Renoir ou Monet, a *técnica* impressionista existe e pode ser reconhecida à primeira vista; é isso que faz dos impressionistas uma linhagem de espíritos afins. É nesse mesmo sentido que podemos dizer que a técnica veneziana de pintura está presente tanto nos quadros de Giorgione quanto nos de Ticiano; ou que a técnica linear de Botticelli jamais mereceria as simpatias de Goya, cujo espírito trágico exigia o dramatismo dos movimentos contorcidos e dos violentos contrastes de luz e sombra.

Lalo, a meu ver, amplia por demais o campo da *técnica*, que é importantíssimo, como se viu, mas no qual não se encontra, como ele afirma, a *essência da Arte*. Diz ele, concluindo aquelas palavras que acabamos de citar:

> "A técnica é o ofício tornado mais verdadeiramente sábio num sentido e mais profundamente intuitivo noutro. Assim compreendida — mas somente assim —, pode-se dizer que a técnica é a essência da Arte. Ela é, não a rotina artística, mas o pensamento estético; não o reflexo, mas a liberdade. No ser organizado que é uma obra, o ofício aprendido é o corpo, o ideal imaginário é a alma, e a técnica viva é a Arte, corpo e alma." (Ob. cit., p. 89.)

Usando a terminologia empregada por Lalo, não me parece que a técnica seja o corpo e alma da Arte. Parece que o corpo da Arte se coloca fundamentalmente no campo do *ofício* e apenas de certa forma no da *técnica*; a alma da Arte está essencialmente nesse campo da *forma*, governado pela imaginação criadora, e, também apenas de certa forma, na *técnica*. Esta seria assim uma espécie de campo intermediário, de elemento de ligação entre a parte material da Arte, o *ofício*, e sua parte espiritual, a *forma*.

Repita-se que, aqui, *forma* não significa a aparência exterior de que se reveste o conteúdo, mas sim o princípio ativo, profundo, determinante e enigmático do ser. Quando o escultor toma um pedaço de madeira ou de pedra — matéria de sua obra — sua imaginação criadora concebe, às vezes com um sentido que escapa a seu raciocínio abstrato, uma *forma* que vai imprimir sua marca indelével na matéria a fim de formar o novo ser, a escultura. Pois bem: se no campo do ofício as regras são dogmáticas e rígidas, valendo para todos os artistas; se, no campo da técnica, as regras, apesar de mais elásticas, ainda condicionam bastante o trabalho do artista, filiando-o a uma linhagem espiritual a que costumam dar o nome pouco próprio e antipático de "escola"; se acontece isso no campo do ofício e no da técnica, no campo da forma a única regra soberana é ditada pela intuição, pela imaginação criadora do próprio artista. É ela que faz com que distingamos, no meio de muitas obras de vários artistas aparentados, aquela marca pessoal que o diferencia de todos. É o que acontece, por exemplo, se comparamos a pintura de Tintoretto com a de El Greco, que foi seu discípulo. El Greco aprendeu muita coisa de Tintoretto, no que se refere ao ofício e à técnica: tomou, de seu mestre, a técnica pictórica, as perspectivas profundas e misteriosas, povoadas de violentos contrastes de luz e sombra, as figuras altas e contorcidas, os céus de chumbo fendidos por raios, a religiosidade dramática em que a palidez dos santos é acentuada pelos nimbos e halos místicos de uma luz que parece vir mais do interior do que do exterior. Mas tudo isso pertencia ao campo menos importante da Arte — aquele que pode ser ensinado e aprendido. Sua personalidade, apesar de aparentada com a de Tintoretto, era singular e original; é claro que ele tinha semelhanças evidentes com Tintoretto — e, se assim não fosse, não teria ido procurá-lo para seu mestre; teria buscado outro, porque uma influência só marca um verdadeiro artista quando corresponde a alguma coisa que ele já tem dentro de si. Mas, ao mesmo tempo, El Greco era bastante diferente de seu mestre, era uma espécie de exagero de Tintoretto, de exacerbação mais genial de Tintoretto. Então, todas aquelas qualidades que aparecem em Tintoretto como que suavizadas pela luz e pelo temperamento italianos, surgem no espírito cretense-espanhol de El Greco como que numa tempestade ou num incêndio violento: as figuras movem-se e contorcem-se como chamas, a luz e a sombra são chamas de fogueiras escuriais ou evocações do Céu e do Inferno, e assim por diante.

É então por isso que, na minha opinião, Charles Lalo confunde, num campo só, duas coisas completamente distintas, a *técnica* e a *forma*: no ofício e na técnica está tudo o que, numa Arte, pode ser

ensinado, tudo aquilo que é governado pelas vias certas e determinadas da Arte, coisa indispensável ao iniciante, mas que, no máximo, forma um bom artesão. Mas o terceiro campo, o da *forma*, governado pela regra única e soberana da imaginação criadora, é o que fará o artista, imprimindo indelevelmente sua marca peculiar e original à sua obra. Que isso não seja motivo de orgulho, nem pretexto para se abandonar a parte do aprendizado material do ofício e da técnica, sem os quais a imaginação criadora se verá tolhida pela falta de artesanato. Que esta esteja apta, pronta e à disposição para que, quando a imaginação criadora descer do sol como uma ave de rapina de voo certeiro, não tenha suas asas cortadas pelo gume cego de um olhar sem agudeza, de um caminhar sem elasticidade ou de uma mão tateante e sem firmeza, incapaz de manejar os materiais da Arte e consequentemente de transfundir neles o brilho misterioso e enigmático da forma.

CAPÍTULO 26

As Origens da Arte

A Teoria do Jogo — Schiller

Quando iniciamos, no capítulo 18, as nossas indagações sobre a natureza da Arte, formulamos algumas perguntas, entre as quais as mais importantes eram as seguintes: “Será que a Arte tem uma origem mágica e religiosa? Será que teve entre os povos chamados primitivos um sentido prático, religioso e mágico, de captura do real? Será que é uma forma de conhecimento e penetração da realidade? Será única e exclusivamente preocupada com a criação da Beleza pura, ou terá, pelo contrário, sempre a preocupação da utilidade prática, da função social, da participação nos problemas sociais e na sua solução? Será *Arte* toda e qualquer atividade que fabrique objetos, ou somente aquela que se preocupa com a criação de objetos *belos*? Será a Arte um modo prático, concreto e belo de tornar accessível às massas concepções religiosas, políticas e filosóficas de natureza abstrata? Seria a Arte, como pretende a Estética psicanalítica, decorrente de uma espécie de neurose, das frustrações e traumas do artista que, através dela, procuraria, numa sublimação, se compensar da sua vida falha e dilacerada, com a criação de um outro universo, mais belo e mais perfeito do que o mundo real?”

Algumas dessas perguntas já foram mais ou menos respondidas à medida em que íamos examinando os aspectos da Arte tratados até aqui. Mas deixamos de falar a respeito de duas, a primeira e a última — e é isso o que tentaremos sanar agora, refletindo, principalmente a partir das ideias de Schiller, sobre a origem da Arte.

De fato, entre as teorias que procuram explicar a origem da Arte, ou, o que é mais importante, a *natureza da Arte a partir de sua origem*, destaca-se inegavelmente a teoria *do jogo*, formulada por Schiller, sob influência de Kant. Note-se, porém, logo de início, que, conforme já se disse anteriormente, quando se fala do *jogo* no sentido filosófico ou estético tem-se em vista algo bastante diferente da noção comum ligada a tal palavra. É a mesma coisa que acontece com a palavra *diversão*. A Arte — e principalmente as Artes de espetáculo — têm muito de diversão, mas não são apenas diversão; a diversão encantatória do Teatro, por exemplo, só será bem entendida se admitirmos que a noção implícita aí alarga-se até incluir em seu conceito a diversão sangrenta e terrificante do Trágico, por exemplo.

Assim, para Schiller, o jogo seria uma espécie de conciliação o apaziguamento da alma humana com o mundo, do espírito humano dilacerado entre seu campo natural, a *liberdade*, e a *necessidade* cega do mundo, para usar uma terminologia diferente da de Schiller mas que expressa perfeitamente sua ideia. Ao contrário de outros estetas que apenas salientam certas *afinidades* existentes entre a Arte e o jogo, Schiller identifica a *essência* da Arte com o impulso para o jogo. Ou, como afirma Geiger:

> “Foi Schiller o primeiro a descobrir o núcleo da atividade artística no impulso para o jogo, que Schiller, sem dúvida de acordo com as ideias de Fichte, transformou em algo que hoje nós dificilmente chamaríamos de jogo. Na estreita afinidade da Arte com o jogo insistiram depois, com critério puramente empírico, Spencer, Groos, Heinrich von Stein e muitos outros.” (*Estética*, ed. cit. p. 94.)

O Jogo como Contemplação

Aristóteles já salientava que o homem assume duas atitudes diante da Natureza: uma relação de tipo *servil*, que se manifesta pelo trabalho, e outra de tipo *contemplativo*. A isso poderíamos acrescentar que as Artes úteis colocam mais ênfase na primeira atitude; e que a contemplação, por outro lado, pode ser "mais pura", como no caso da Religião e da Filosofia; mais preocupada com o conhecimento, como no caso da Ciência; ou com a criação da Beleza, como na Arte.

É sem dúvida uma espécie de contemplação que Schiller tem em vista quando se refere ao jogo como essência da Arte. Edgard De Bruyne resume assim o pensamento do grande Poeta e pensador alemão a tal respeito:

> "Por um lado, o homem é submetido à Natureza material, que ele *sofre*; por outro, reina livremente sobre o mundo, graças à *moralidade*. Estes dois aspectos opostos do mesmo ser devem ser conciliados. Eles o são quando o homem age sem determinação física nem obrigação moral, exprimindo sua natureza integral. Isto acontece, por um lado, quando ele considera a *forma* das coisas materiais, sem ser fatalmente atraído por sua posse real; e, por outro lado, quando ele age, não sob o comando da lei moral, mas sim tendendo, de um modo absolutamente livre, para fins que ele mesmo se propôs. Criação absolutamente livre e contemplação desinteressada da forma pura das coisas: eis a atividade estética e eis o jogo. É, então, no jogo que nós realizamos nossa unidade fundamental e nossa felicidade perfeita. É do jogo que resulta a Arte, a qual, segundo Schiller, deve elevar o homem material a uma moralidade mais alta." (Ob. cit., p. 97.)

Schiller afirma que "o homem só é verdadeiramente homem quando joga", isto é, quando, pela contemplação gratuita e desinteressada, consegue colocar-se acima das duras regras do dever comum e estrito, das obrigações cotidianas e da luta contra o mundo, para atingir, assim, o mundo da liberdade, onde reinam uma moralidade mais alta, a alegria e a Beleza. Somente então, realizada a unidade e atingido o equilíbrio, supera ele seus dilaceramentos e contradições, experimentando a felicidade e gozando de uma sensação de harmonia na liberdade que o torna digno de seu nome.

O Jogo como Atividade Superabundante

Como se vê, Schiller encara o jogo como uma espécie de contemplação metafísica e considera-o como a origem da Arte, afirmação que será devidamente analisada daqui a pouco. Entretanto, sua teoria sobre o jogo é, por assim dizer, ambivalente e criou, na Estética ocidental, duas correntes de pensamento a esse respeito, segundo mostra Edgard De Bruyne, quando afirma que, para Schiller, o jogo tem "uma significação antes metafísica; entretanto, dois fatos psíquicos se relacionam diretamente com ela: o jogo é a expressão de uma atividade superabundante e é a harmonia da inteligência e da vontade". (Ob. cit., p. 98.)

Essa ideia do jogo como uma harmonização da inteligência e da vontade predominou na Estética alemã; a outra, a do jogo como exercício de uma contemplação do homem vitorioso, colocado acima da luta contra a Natureza bruta, iria influenciar Spencer, para quem "o jogo é energia excedente, é uma atividade de luxo. Resulta da concentração de energias não gastas pelo organismo. É um relaxamento, uma expressão vital pela própria expressão, uma expansão causada por um impulso interior e sem objetivo útil definido". (Edgard De Bruyne, ob. cit., p. 98.)

Como se vê, a teoria do jogo é um tanto imprecisa, em primeiro lugar porque, ora se considera o jogo como origem da Arte — ponto de vista genético — ora se encara o jogo como atividade por essência idêntica à Arte — ponto de vista analítico. Ou, como diz Moritz Geiger:

> "É indubitável que nem sempre se distinguiu o ponto de vista genético do analítico. A tese, antes citada, de que a Arte se origina do jogo, transforma-se nesta: Arte e jogo são idênticos por essência." (Ob. cit. p. 94.)

E aí vem o segundo ponto de imprecisão da teoria do jogo para explicar a origem ou a essência da Arte: se bem que o jogo, como contemplação, como exercício livre da inteligência e da imaginação criadora, desempenhe um papel fundamental na criação da Arte, nem é único, nesse fato, nem pode ser identificado com a atividade artística, na qual está presente mas que não se esgota nele. O jogo acha sua consumação e satisfação em si mesmo, na sensação de harmonia das contradições, na contemplação pura. A Arte, pelo contrário, faz do livre jogo da imaginação criadora apenas o ponto de partida para a criação do objeto estético — quadro, escultura, romance, sonata, poema, peça de teatro, filme etc. Quer dizer: na sua feição principal de *atividade criadora* a Arte até contraria o estado de contemplação pura do jogo, que pode ser propício ao exercício da imaginação, mas que, no caso do artista, será apenas a centelha que o leva à criação, ao trabalho duro e concreto da Arte.

Assim, poder-se-ia responder ainda aos etnólogos e psicanalistas que a Arte nem é somente uma tentativa mágica de capturar o real, nem uma forma de conhecimento, nem é apenas resultado dos traumas, neuroses e frustrações do artista. Ela é tudo isso e mais alguma coisa. A inteligência está presente na Arte, mas o papel fundamental, na criação artística, é desempenhado pela imaginação criadora. Existe muita coisa de intelectual na criação e na fruição da Arte; existe, mesmo, uma forma de conhecimento, na Arte, mas é uma forma de conhecimento bastante diferente das que são exercidas pela Ciência e pela Filosofia: é um conhecimento *poético*, concreto e resultante da simples apreensão, quando a inteligência, movida pela Beleza do que apreendeu, se põe naturalmente e sem esforço a refletir sobre o que viu.

A Arte não se explica também apenas pelos traumas do artista: se assim fosse, todas as pessoas mais traumatizadas pelos acontecimentos de sua vida seriam escritores, pintores, poetas ou músicos. É claro que, de modo geral, os artistas, tendo a sensibilidade e a imaginação mais desenvolvidas, são atingidos mais profundamente pelas arestas do mundo real; mas, pelo mesmo motivo, possuem também mais possibilidades de defesa, e a criação da Arte é uma delas. Pela Arte, eles respondem aos ferimentos e à insegurança que o mundo real lhes infligem, o que fazem através de um outro mundo, no qual tanto a beleza quanto a feiura, tanto a felicidade quanto o infortúnio, tanto o riso quanto o sangue, aparecem domados, cicatrizados e eternizados pela Beleza. O grande poeta romântico alemão Novalis dizia que a Arte nasce da humilhação. É verdade. Mas essa *humilhação* deve ser entendida num sentido muito mais amplo do que aquele que se apresenta nas análises psicanalíticas superficiais. Por um lado, o jogo da Arte é um impulso comum e perene a certos grupos da comunidade, sejam elas "primitivas" ou não. Em qualquer grupo social, encontram-se homens que gostam mais de criar animais do que de plantar, outros que gostam mais de caçar e assim por diante. Naturalmente também existem aqueles que gostam de pintar figuras, trabalhar com madeira, enfeitar o ambiente ou distrair e fazer pensar seus companheiros de caminhada contando histórias, dançando, cantando, representando ações que eles ou outros inventaram etc. É um impulso humano como outro qualquer: não se explica necessariamente com objetivos exteriores a si mesmo, se bem que a Arte seja bastante complexa e carregue consigo todos os tipos de preocupação e de reflexão no seu impulso fundamental para a Beleza. E se ela nasce da humilhação, tal humilhação é

ligada não somente aos traumas particulares e comuns, mas ao trauma fundamental que marca todos os homens, obrigados a desempenhar a dura e bela e áspera tarefa de viver para, no fim, enfrentar o seu estranho destino de condenados à Morte.

LIVRO V

O UNIVERSO DAS ARTES

CAPÍTULO 27

Hierarquia e Classificação das Artes

O Problema da Hierarquia das Artes

Analisados, pelo menos de passagem, os problemas fundamentais ligados à Arte em geral, passamos agora a examinar o universo das Artes particulares. Tudo o que se disse da Arte deve, em teoria, se aplicar às Artes, formas atuais, particulares, vivas e independentes da Arte. Assim, por exemplo, tendo tratado do problema da origem da Arte, cabe apenas uma ligeira referência ao da origem de cada Arte em particular.

É um campo no qual os preconceitos da Etnologia e da Biologia "cientifistas" do século XIX têm criado muitas confusões. Baste um exemplo, como referência: o Evolucionismo, apresentado por Darwin como uma hipótese, adquiriu tais foros de dogma que hoje é praticamente impossível examinar qualquer assunto de Etnologia ou de Antropologia Cultural sem tropeçar nos fantasmas e destroços evolucionistas. A coisa chega a tal ponto, que é preciso fazer um esforço para rir e não ficar indignado com as interpretações forçadas e torcidas que esses inquisidores de um sistema biológico ultrapassado querem dar dos fatos que negam a cada passo a verdade dos seus fantasmas. Até no campo da Estética o Darwinismo atrapalha a reflexão, perturbando a serenidade dos pensadores e causando distorções na interpretação dos fatos. O problema da origem de cada Arte é, talvez, um dos mais perturbados por essa *hipótese biológica*, transformada em *dogma* e, depois, estendida abusivamente a *sistema filosófico de interpretação do mundo*.

Os pensadores mais razoáveis limitam-se a assinalar o parentesco de determinadas Artes, as quais, ao que afirmam, nasceram juntas. É o caso da Música e da Poesia, talvez de início sempre unidas através do canto; e não é muito difícil imaginar o homem se apercebendo de que as palavras tinham, por si sós, o poder de criar a Beleza: a Poesia, então, fica independente e começa a se desenvolver e crescer em seu campo, enquanto coisa semelhante ocorre com a Música que, entendida a princípio como serva ou companheira das palavras, no canto, vai, aos poucos assumindo a pureza que terminou nas formas mais despojadas como as "partitas" de Bach para violino solo. Geiger é um desses pensadores mais cautelosos e razoáveis, e afirma, a respeito desse parentesco:

> "A Poesia..., na opinião de todos, tem raízes comuns com a Música." (Ob. cit., p. 63.)

Essas raízes comuns da Música e da Poesia seriam, de acordo com Spencer, "a linguagem dominada pela paixão"; e começam as interpretações forçadas de etnólogos e evolucionistas: de acordo com Wallaschek, o que deu origem à Música e à Poesia foi "o compasso", que Bucher vê como nascido do trabalho corporal; e, de acordo com Stumpf, o que está na origem da Música e da Poesia são os gritos a distância, empregados na sinalização dos homens "primitivos"... Esquecem-se eles de que o ritmo é inerente ao próprio ser humano, com as pulsações do sangue, e é, também, inerente ao próprio mundo. Não veem que certas Artes, como a Arquitetura, são quase que um meio caminho entre as Artes úteis e as chamadas Belas Artes, pelo que devemos considerar, primeiro, a necessidade em que se viu o homem,

primeiro de construir abrigos ou casas, e depois de construir casas e templos *belos*, como impulso artístico humano igual aos outros. E dizer-se que tudo isso vem, talvez, do fato de não quererem esses pensadores admitir que gente é gente e Arte é Arte, o que os leva a crer, com entranhada fé, em coisas muito mais complicadas, e difíceis de acontecer, como, por exemplo, "a humanização do macaco pelo trabalho", o treino da mão do antropoide até chegar ao uso do pincel por Botticelli, e o aperfeiçoamento dos gritos do homem primitivo até a música de Mozart. Note-se, ainda, que o assobio humano e as músicas puramente instrumentais parecem indicar que a Música pura, separada da Poesia, sempre existiu.

Quanto à ordenação hierárquica das Artes, tem sido ela objeto, também, de várias controvérsias, com os pensadores propondo uma ou outra Arte como superior às demais. Para Hegel, por exemplo, a maior das Artes é a Poesia, o que é perfeitamente explicável num filósofo como ele, para quem a Arte é reveladora, no sensível, da Ideia absoluta. Assim sendo, a Poesia, que une o espírito das Artes plásticas, ao ritmo musical e ainda ao pensamento, teria que ser a Arte superior e suprema. Dizia Hegel que

> "a Plástica é o signo do Espírito. Ela exprime a vida criadora, mas paralisada e limitada pelo tempo e pelo espaço. A Música, ao contrário, revela-nos diretamente o movimento íntimo da alma, com seus desejos e sentimentos eternos e sua aspiração ao infinito. A Poesia, finalmente, é a Música plástica. Ela pinta e esculpe por meio de frases dotadas de mobilidade e por sons que se sucedem, harmoniosamente ritmados. Ela é a Arte suprema e exprime o pensamento por imagens". (Cf. De Bruyne, ob. cit., p. 365-366.)

Já para Schopenhauer, a Música é a mais elevada das Artes. De acordo com ele,

> "a Vontade, essência profunda do Universo, não é representada senão indiretamente pelas Artes plásticas e poéticas, em obras-primas que encaram a Ideia eterna, o tipo imutável das coisas materiais e da alma humana. A Música, ao contrário, expressa a Vontade diretamente, na sua essência, nas suas aspirações, na sua vida, nos seus transportes eternos: ela não descreve um fenômeno particular e não exprime, sentimentos individuais; como as outras Artes, mas revela, sim, o fundo mais escondido da vida tendencial: a alegria, a dor, a melancolia". (De Bruyne, ob. e p. cits.)

Um Problema Estéril?

As opiniões são, portanto, tão diferentes, que existem aqueles que preferem deixar de lado o problema da hierarquia das Artes, dizendo que ele é, por um lado, insolúvel, e, por outro, estéril — um assunto que não deve sequer ser posto em discussão. Maurice Nédoncelle, por exemplo, inclina-se para essa atitude, dizendo:

> "Guardemo-nos dos espíritos sistemáticos. Leonardo da Vinci pretendia que a Pintura era superior à Escultura porque pode representar tudo e traz em si sua própria iluminação. B. Cellini dava a palma aos escultores porque eles têm maiores obstáculos a vencer. Kant colocava a Música no fim da lista porque ela não é conceitual. Hegel tinha-lhe mais consideração porque ela possui interioridade e Schopenhauer colocava-a no primeiro posto porque, segundo ele, ela nega inteiramente a vontade de viver do mundo, que é má. Cada um discute de acordo com seus amores ou sua ideologia. Não seria mais sábio, porém, fazer os artistas se sentarem em mesa-redonda? Cada sentido pode ser um caminho para o Absoluto. Por que impor às Artes uma ordem de precedência e fixar um limite a seu impulso?" (Ob. e ed. já cits., p. 121.)

Ao dizer que "cada sentido pode ser um caminho para o Absoluto", Nédoncelle refere-se aos sentidos humanos através dos quais é realizada a entrega da obra de arte à intuição, assim como à classificação das Artes principais em *visuais* e *auditivas*, conforme veremos daqui a pouco. E como cada um dos sentidos pode, segundo ele, ser um caminho para o Absoluto, segue-se que todas as Artes têm valor igual e o problema da hierarquia delas é, assim, um problema estéril.

Nédoncelle tem razão quando afirma que as ordenações hierárquicas das Artes têm sido feitas seguindo pontos de vista unilaterais, preferências particulares de cada um, sistema filosófico etc. Isso, porém, não chega a fazer da hierarquia das Artes um problema estéril, desde que, ao tratar dele, estejamos advertidos de que o assunto pode ser colocado sob vários ângulos. Por exemplo: se ordenarmos as Artes tendo como ponto de partida a *pureza formal*, não há dúvida de que a Música será colocada em primeiro lugar, pois é a que se entrega mais diretamente à intuição: no caso das músicas puras, isto é, das músicas sem palavras e afastadas de qualquer ideia de "significado", a Música é a mais pura das Artes, seguida logo após pela Pintura abstrata. Mas, se o ponto de vista adotado for o da complexidade de expressão do humano, teremos que colocar em primeiro lugar as Artes literárias, e ainda, dentro destas, deveremos dar preferência, talvez, àquelas que corporificam sínteses de Artes, como o Teatro ou o Cinema. E assim por diante. Posto nestes termos e sabendo-se que existem diversos pontos de vista legítimos sob os quais ele pode ser estudado, o problema da hierarquia das Artes não é estéril e pode trazer muitos esclarecimentos ao campo da Estética em geral e à natureza de cada Arte em particular.

Classificação das Artes — Nédoncelle

Tomás de Aquino, baseado na tradição da Filosofia mediterrânea, dizia que os sentidos estéticos por excelência eram a *visão* e a *audição*. Baseado nessa ideia é que Maurice Nédoncelle esboça sua classificação das Artes. Entretanto, não se contenta ele em dividir as Artes em *visuais* e *auditivas*. Referindo-se a outro sentido humano, acrescenta ainda as Artes *tácteis-musculares*, assim como reúne as Artes mais complexas sob o nome de *Artes de síntese*. Assim, segundo Nédoncelle, as Artes principais são as seguintes:

Artes visuais — Pintura, Escultura e Arquitetura.

Artes auditivas — Música e Artes da Linguagem (Literatura).

Artes tácteis-musculares — Dança, Mímica e Esportes.

Artes de síntese — Teatro, Cinema, Ópera e Balé.

A classificação de Nédoncelle traz algumas contribuições interessantes, mas, sob vários aspectos é imprecisa e vaga. Por exemplo: existe, nela, uma variação do ponto de vista sob o qual as Artes são encaradas. Quando ele fala em Artes visuais e auditivas, tem em vista o sentido através do qual a obra se entrega à intuição do contemplador: a Pintura é visual porque é através do olhar que a obra chega ao intelecto. Mas quando Nédoncelle classifica a Dança como Arte táctil-muscular, tem em vista o fato de que é o corpo humano que executa a obra de arte, o que é coisa muito diferente: porque, do ponto de vista do sentido através do qual a Dança se entrega à contemplação, é ela uma Arte visual como a Pintura ou a Escultura.

Outra falha na classificação de Nédoncelle é a estranha inclusão dos Esportes entre as Artes. É

verdade que existem Artes por assim dizer “fronteiriças”, que ficam mais próximas, do que outras, de campos semelhantes. É o caso, a que já nos referimos, da Arquitetura, que pertence, sem dúvida, ao campo das Belas Artes mas que de todas elas, é a mais aproximada das Artes úteis. De maneira semelhante, a Dança é uma Arte e tem parentescos visíveis com a Ginástica Rítmica, assim como uma partida de Futebol pode às vezes parecer um espetáculo de Balé. Mas, num caso e noutro, existem diferenças essenciais das quais Nédoncelle não se apercebeu. Uma é que a Dança, como acontece com qualquer outra Arte, se caracteriza, nos casos comuns, pela criação de uma obra que permanece idêntica a si mesma no tempo e no espaço. E mesmo no caso de um Dançarino que realizasse um *Improviso* — o que não é o caso normal — recorde-se o que, em outras passagens deste Manual tantas vezes foi afirmado: que a criação da Beleza não é a preocupação exclusiva, mas é, sem dúvida o objetivo fundamental da Arte.

No caso da Dança, a parte mais importante da criação é a Coreografia. Se uma Bailarina dança “A Morte do Cisne” de acordo com a coreografia que Pavlova dançava, quando soam determinados acordes da Música ela deve estar em determinados lugares do palco, executando determinados gestos e movimentos. Não acontece o mesmo no Futebol. O meio-de-execução deste Esporte é o mesmo da parte-de-espetáculo da Dança — o corpo humano. Mas cada partida de Futebol é diferente da outra; e, apesar de determinados momentos de uma partida poderem alcançar grande beleza plástica semelhante à da Dança, não existe, ali, a identidade da mesma obra, durando no tempo e permanecendo no espaço, porque não existe, nela, a parte-de-criação, a Coreografia, um dos aspectos fundamentais que caracterizam o Dança como Arte.

Outra coisa: a beleza existente numa partida de Futebol é uma beleza natural, como a de uma Mulher bonita, a de um Leopardo ou a de uma Paisagem. Não é beleza artística. Esta só apareceria se um Coreógrafo, partindo do Futebol, criasse um Balé fundamentado nele, com música, gestos, passos e movimentos determinados. Aí sim, teríamos uma obra de arte situada no campo da Dança e baseada na beleza natural de um Esporte, fato da Vida; da mesma maneira que um quadro que representasse a bela paisagem natural de que falamos seria uma obra de arte baseada numa bela coisa da Natureza.

Deve-se anotar ainda outro fato importante; pode-se criar a Beleza por meio de determinados tipos de Ginástica, e é verdade, também, que o exercício da Dança supõe o domínio do corpo e de seus movimentos. Mas na Ginástica a criação da Beleza será sempre secundária, pois nela o objetivo fundamental a ser alcançado é o aperfeiçoamento do corpo, sucedendo o contrário com a Dança. Diferença parecida ocorre entre a Dança artística e aquela que é pura diversão: é claro que existe uma diferença de valor e de natureza entre o *Dom Quixote*, de Mário Petipas, e uma dança de festa levada a efeito num fim de semana num clube burguês qualquer.

Finalmente outro defeito da classificação de Nédoncelle é o fato de incluir as Artes literárias entre as Artes auditivas, juntamente com a Música. Creio que Nédoncelle foi levado a isso pela semelhança, meramente exterior, entre o ritmo da Música e a métrica da Poesia. Porque, sob qualquer ponto de vista, a junção das duas numa categoria só não tem sentido. Que a Pintura é uma Arte visual e a Música auditiva, está certo, porque em qualquer das duas o sentido através do qual a obra de arte se entrega à intuição exerce papel fundamental: um cego não pode apreciar um quadro, e um surdo total não pode apreciar uma sonata. Mas não acontece o mesmo com a Poesia e com as outras Artes da linguagem. Todas elas são muito mais puramente “intelectuais”. Não interessa, no caso da Poesia, o sentido através do qual o poema chega ao intelecto: se a pessoa for surda, pode ler o poema, se for cega, alguém pode recitá-lo para ela; até o tato pode levar o poema, pelos caracteres Braille, ao intelecto do contemplador; o que interessa é que as palavras e seu sentido cheguem ao intelecto, não importando qual o sentido através do qual isso se faça. Assim, a Literatura não pode ser considerada, como a Música, uma Arte auditiva. De modo que, apesar das críticas que alguns estetas mais dogmáticos têm feito a ela, parece que a classificação de Dessoir, mais baseada no senso comum, é mais concisa e didática do que a de Nédoncelle.

Edgard De Bruyne parece considerar como um defeito isto que acabamos de apontar como uma qualidade — na classificação de Dessoir —, o fato de ela se basear, de certa maneira, na ideia que o Povo tem das Artes. Afirma ele, no seu *Esquisse d'une Philosophie de l'Art*, que a classificação tentada por Dessoir

> "procura ser completa, pois leva em conta os meios técnicos e os caracteres psicológicos. De fato, é muito mais estreita (do que pretende ser) e parece decorrer da concepção vulgar". (Ob. cit., p. 367.)

Dessoir classifica as Artes em *espaciais* — ou *do repouso* — e *temporais* — ou *do movimento*. As Artes espaciais caracterizam-se por elementos *justapostos*; são as Artes plásticas, Escultura, Pintura e Arquitetura. As Artes temporais caracterizam-se por elementos *sucessivos*; têm como meios de realização, execução e interpretação os sons e os gestos; são a Mímica, a Literatura e a Música. Ao lado destas, Dessoir refere-se, ainda, às Artes de síntese, que ele chama de *Associações*, dividindo-as em *definidas* e *indefinidas*. As Associações definidas são as que se formam através de sínteses de Artes imitativas, ou figurativas. As indefinidas são as que partem de sínteses de Artes livres, isto é, daquelas que se baseiam em formas não reais, abstratas. A Dança, por exemplo, seria uma associação da Música com a Mímica. Ao contrário do que diz De Bruyne, creio que o ponto de partida de Dessoir é melhor do que o de outros. Não vejo porém, necessidade de usar o nome de Associações para as Artes de síntese: o Teatro, o Cinema, a Dança, a Ópera e o Balé não são associações de Artes, são Artes independentes, peculiares, com vida própria. Também é dispensável esta subdivisão das Artes de síntese em *definidas* e *indefinidas*. Mas, com esses reparos, acredito que a classificação das Artes feita por Dessoir dá uma visão geral bastante boa do universo das Artes e do lugar que cada Arte ocupa nesse campo.

CAPÍTULO 28

A Escultura

Os Limites da Arte

Esboçada uma classificação das Artes, podemos, agora, penetrar no universo particular de cada uma delas, apontando ideias e sugestões capazes de nos aproximar de sua natureza. Para isso, seria conveniente, talvez, de início, delimitar o campo de cada uma das Artes que vamos estudar. Um pensador contemporâneo que se dedica ao estudo da Filosofia da Arte, e da Teoria do Teatro em particular, faz, a esse respeito, uma reflexão que firma um princípio geral muito útil para a tarefa que vamos empreender. É Jan Doat, que afirma tal princípio geral nos seguintes termos:

> "Toda Arte tem seus limites naturais: a inteligência especulativa, a descrição e a reprodução (por um lado) e, por outro lado, o impossível, o indizível, o irrespirável e o que é do domínio da Arte sua vizinha. A Escultura é limitada, ao norte, pelo pensamento especulativo ou — pela intenção comovedora; ao sul, pela Modelagem; a leste, pela Pintura e pelo Desenho; a oeste, pela Arquitetura. Ela não procura nem a simples verdade anatômica, nem a expressão da vida afetiva, nem o que é anedota, careta, narração, virtuosidade e movimento. Harmonia dos volumes, jogo da luz, satisfação de um certo toque visual, tensão interior, eis aí o que a Escultura nos deve dar. Eis aí seu domínio verdadeiro, sua simplicidade e sua dificuldade." (*Entrée du Public*, Éditions de Flore, Paris, 1947, p. 25.)

Essas palavras de Doat servem-nos de guia para determinar, em primeiro lugar, o campo da Arte em geral. Primeiro, ela faz fronteira com o pensamento especulativo: por mais profundas que sejam as implicações filosóficas, políticas ou religiosas de uma obra de arte, a Arte não é uma forma de conhecimento, nem precede por abstrações. Depois, a simples descrição ou reprodução: já vimos, também, que a Arte não imita, mas sim recria e transfigura. Em terceiro lugar, o sentimento, a emoção enternecedora: sentimos sempre algo de suspeito numa obra de arte lacrimejante, facilmente sentimental. Finalmente, o indizível: o sonho do artista excede sempre uma fronteira além da qual não podemos passar, um campo limitado dentro do qual temos de nos mover, se é que desejamos, mesmo, criar alguma coisa.

As Fronteiras de uma Arte com Outra

Estabelecidos os limites do campo estético, devemos lembrar, de acordo com o texto citado, que, dentro desse campo, cada Arte se limita com sua vizinha. Por um lado, esses limites devem ser bem estabelecidos, porque a Arte que não se define bem perante suas semelhantes termina ficando confusa e se extraviando em seu caminho verdadeiro. Mas, por outro lado, não devemos esquecer que essa

limitação atinge apenas o essencial da Arte: o impulso artístico é um só, os meios materiais empregados por duas Artes às vezes são semelhantes, as técnicas têm, às vezes, proximidades e também origem comum, de modo que a interpenetração acidental dos domínios e dos meios existe e aquelas fronteiras às quais nos referimos são muito mais largas do que as definições teóricas dão a entender. Por exemplo: a pintura de Tintoretto assumia, às vezes, uma semelhança que chega a ser desagradável, com a cenografia teatral, uma Arte que é muito próxima da Pintura mas que não é propriamente a Pintura e que portanto precisa ser bem-definida e limitada perante ela, para evitar males maiores a uma e a outra.

A Escultura Épica e a Intimista

Feita essa ressalva e uma vez que Doat começa falando da Escultura, vejamos alguma coisa a respeito da teoria dessa Arte. Em primeiro lugar, notemos que a Escultura tem seguido dois caminhos principais: por um lado, unida à Arquitetura, ela segue os caminhos *épicos semelhantes* aos dos grandes murais e afrescos, numa espécie de ornamentação gigantesca em que as figuras e folhagens são concebidas e executadas como partes variadas de um todo orgânico; é o que acontece, por exemplo, na escultura românica, na escultura barroca ou na hindu. Por outro lado, parece que por influência do individualismo renascentista e da tradição do período clássico que a Renascença valorizou, a Escultura segue outro caminho, diferente, um caminho que Nédoncelle chama, com muita propriedade, de *intimista*. Aí, a Escultura abandona a Arquitetura, ou então é *aposta* a ela, em vez de se integrar no prédio. A figura é concebida isolada ou em pequenos grupos, e a integração do homem com as plantas e bichos da Natureza ou com as formas abstratas e abstratizantes já não é tão constante e presente como no espírito ornamental da Escultura *épica*.

Dentro desses dois caminhos, podemos dizer que, grosso modo e numa distinção que deve ser, como sempre, encarada com "espírito de finura" e não "de geometria", podemos apontar quatro tipos de Escultura, dois para cada caminho, e representando quatro graus de participação decrescente em relação ao caráter ornamental. Primeiro, no caminho épico, temos as esculturas puramente ornamentais, abstratas ou abstratizantes, como as que decoram os capitéis românicos ou os altares barrocos brasileiros ou certos monumentos sagrados da Índia. Em segundo lugar, ainda no caminho épico, os grandes murais escultóricos do gótico, por exemplo, integrados, em grandes conjuntos, às paredes e portais. Como parentas próximas das figuras desses "murais escultóricos", mas situadas já no primeiro grau da Escultura menos épica e mais intimista, temos, por exemplo, as figuras dos profetas do Aleijadinho: ali, cada escultura é concebida como um todo isolado, válido por si só; o conjunto não é *integrado* no prédio, é *aposto* à igreja; mas isso não significa que o conjunto dos profetas tenha sido *justaposto* artificialmente à igreja: o que ocorre é que a igreja é tão importante para o conjunto da obra quanto o total das estátuas dos profetas. Finalmente, temos o quarto e último grau da Escultura intimista: é o caso de esculturas como algumas de Rodin, ou de Maillol, em que a estátua é uma obra isolada, feita para ser olhada isoladamente, desligada de qualquer edifício. É o caso do *David*, de Miguelângelo, feito também para ficar no centro de uma praça, como se esta fosse uma sala imensa de museu e aquela obra estivesse ali, exposta, como a *Eva* de Rodin, para ser vista pelos visitantes, concebida como obra autônoma e não para conjunto arquitetônico nenhum.

A Escultura e a Modelagem

A Escultura é uma Arte na qual, por sua própria natureza, o problema dos materiais empregados é de

importância capital, afetando a própria essência da obra a ser executada. Creio que é por isso que Doat fez questão de colocar a Modelagem como Arte independente e diferente da Escultura, como uma das fronteiras que marcam o campo próprio da Escultura. De fato, Doat parece ter empregado a palavra "modelagem" num sentido mais restrito mais aproximado do de "moldagem". Isso não nos impede, porém, de observar que houve, no mínimo, uma diferença fundamental no campo da Escultura quando, em vez da pedra ou da madeira, passaram a ser usados o bronze e o gesso como materiais de criação e realização da obra escultórica. A escolha desses meios materiais, aparentemente sem importância, condiciona também, de maneira essencial, o caminho que o escultor e sua obra vão seguir, e não é por acaso que a escultura hindu, a gótica, a românica, a asteca, a asiática, a incaica ou a melhor da América Latina já ibérico-mestiça seja sempre feita em pedra ou em madeira.

Também devemos atentar para os problemas formais que a destinação particular da obra acarreta para a Escultura. Uma escultura intimista dificilmente se harmonizará com a ornamentação arquitetônica de caráter épico. Até o fato de a estátua ser feita para ser vista de perto ou de longe, de cima ou de baixo, suscita problemas e soluções formais diferentes. E quando um artista, antes de temperamento intimista do que épico, como Rodin, pretende enveredar pelos caminhos da Escultura integrada na Arquitetura, terá ele que ceder a independência das suas figuras em favor do conjunto. É o que sucede, aliás, com uma obra sua, *A Porta do Inferno*, na qual somente as estátuas que a encimam, isto é, *O Pensador* e *As Três Sombras*, são concebidas como obras isoladas: e isso só foi possível ainda, porque elas constituem uma espécie de arremate da obra, na qual todas as outras figuras são *elementos de ornamentação* quase abstratizantes.

A Escultura Apolínea e a Dionisíaca

Pode-se dizer, ainda, que a Escultura de certos períodos *clássicos* tende para o espírito apolíneo — com predominância do racional, do Belo, da serenidade, da imobilidade; a dos períodos pré-clássicos ou pós-clássicos, tende para o dionisíaco. Nas Artes plásticas, em geral, a expressão das paixões humanas jamais será tão apropriada quanto na Literatura ou no Teatro: quase sempre aquilo que, em Pintura ou em Escultura, chamam de "sentimento" ou "expressão do rosto" é algo de plasticamente espúrio. Note-se, porém, que eu disse *quase* sempre: nos grandes artistas, uma espécie de tensão espiritual interior do rosto humano aparece às vezes traduzida numa nobre expressão de melancolia austera ou de desespero contido que acrescenta um valor dolorosamente humano à qualidade plástica da escultura. Não se trata, aqui, de estabelecer hierarquias de valor, mas de apontar caminhos que permitem variações legítimas do gosto. Pessoalmente, não escondo que prefiro a brutalidade sóbria e meio despojada da escultura egípcia, ou a sinuosidade luxuriante da escultura hindu à frieza da escultura grega do período *clássico*; e prefiro, por outro lado, a escultura meio bárbara do Aleijadinho à de Rodin. Isso não implica em superioridade ou inferioridade objetivas de nenhuma dessas em relação às outras. De acordo com uma observação que já fizemos antes a respeito de Tintoretto e de El Greco, cada artista que resolver se dedicar à Escultura descobrirá, dentro de seu campo, quem são seus antecessores, qual a família espiritual, a linhagem à qual ele se filiará. Rodin, por exemplo, confessa que sentiu a atração poderosa de Miguelângelo, inclinando-se, então, para uma escultura ligada à representação do sofrimento, do impulso humano para o alto e da angústia disso resultante, sendo essa tensão interior e espiritual a verdadeira modeladora do volume em suas esculturas.

Já os gregos do período clássico, procuravam representar os seres como que retirados ao universo psicológico, imunes ao sofrimento e à ideia ou presença da morte. Os modelos preferidos dos escultores gregos eram os seres jovens, no esplendor da idade, de corpos perfeitos, imóveis, serenos, harmoniosos, tranquilos, idealizados.

Na maioria de suas esculturas, Rodin é, como dissemos, dionisíaco e atraído por Miguelângelo, no qual ele vê o último dos góticos, numa interpretação somente até certo ponto válida: o que Miguelângelo tinha em comum com os góticos era aquela compaixão pelo sofrimento humano e a atração pelo Divino que causavam tanta repulsa a Nietzsche. Mas, noutras esculturas, Rodin deixou-se fascinar pelo ideal apolíneo do período clássico grego. Como essas esculturas são menos numerosas, Nédoncelle as esqueceu, quando, falando dessa impressão que dão as esculturas gregas de ter o artista superado a agitação e o sofrimento terrestre para atingir o ideal eterno, diz:

> "Os gregos fizeram ordinariamente coincidir este recolhimento com a época de pleno florescimento vital do indivíduo... Uma tal concepção é muito estreita. Ela exclui da eternidade os estigmas da paixão e da luta, enquanto que todas as coisas, inclusive o impasse e a feiura, deveriam preparar o tipo supremo do homem e, neste sentido, integrar sua ideia... A escultura de Miguelângelo e, mais ainda, a de Rodin, não subtraem, mais, seus modelos ao tempo psicológico." (Ob. cit., p. 94-95.)

Diante de tais palavras seria, talvez, conveniente lembrar que não se trata, no caso dos gregos, de estreiteza de concepção: estou a cavaleiro para dizer isso, porque, como afirmei antes, pessoalmente prefiro a escultura épica e ornamental dos hindus ou dos românicos à grega. Mas, objetivamente, devemos reconhecer que não se trata de superioridade da escultura asteca ou da assíria sobre a grega ou desta sobre aquelas. São maneiras *diferentes* de cada cultura ou cada indivíduo encararem a Escultura.

É conveniente notar, ainda, que a Escultura não aspira a preparar "o tipo supremo do homem" ou a revelar a ideia integral de homem, como insinua Nédoncelle, ao que parece ainda marcado pela vaga, imprecisa e nunca bem-explicada ideia platônica sobre os arquétipos, sobre o modelo ideal de homem. Ao tomar seus materiais, o que o escultor procura, como qualquer outro artista, é criar a beleza da obra particular que aflorou à sua imaginação vinda daquela "noite criadora da vida pré-consciente do intelecto", à qual já nos referimos tantas vezes. Ao fazer isso, é guiado, ao mesmo tempo, pela tradição da cultura de sua comunidade e por suas inclinações particulares, pelo impulso natural de contribuir para sua linhagem artística com sua invenção e suas contribuições pessoais.

Os problemas formais e plásticos são, assim, tão fundamentais, na Escultura, que Hegel chegou a negar a ela a possibilidade de revelar qualquer interioridade. Ao fazer isso, parece que Hegel tinha somente em vista o tipo apolíneo-grego de esculturas do período clássico. Se tivesse atentado mais para aquilo que ele próprio chamava de "o simbólico" da Arte medieval, teria encontrado nela, ou nos "escravos acorrentados" de Miguelângelo, aquela interioridade, aquela tensão íntima e espiritual na qual o caráter psicológico do modelo e a expressão da tragédia humana desempenham papel tão importante.

Quanto a um fato, porém, Hegel tinha razão: é que, sendo a Escultura uma Arte plástica é, por natureza, abstratizante, mesmo quando se vale das figuras de homens e mulheres, de plantas e de bichos; e, consequentemente, parece que seu espírito se harmoniza melhor com a ornamentação épica — entendida, aqui, num sentido muito mais amplo do que o comum — do que com a representação da interioridade humana, assunto mais literário do que propriamente plástico.

CAPÍTULO 29

A ARQUITETURA

A Arquitetura e as Artes Mecânicas

A primeira característica a salientar na Arquitetura talvez seja a de que, de todas as Belas Artes, ela é a mais aproximada das Artes úteis, ou mecânicas. Na verdade, a Arquitetura, além de procurar, como as outras Artes, a criação da Beleza, possui sempre um objetivo de destinação prática e depende, mais do que qualquer outra, de condições alheias à vontade livre do artista, pois a obra a fazer, o prédio a construir, deverá servir de moradia, de templo, de casa comercial, de fábrica etc., de modo que, nela, até as condições sociais da comunidade interferem, de maneira mais direta e forte, no trabalho de criação.

É claro que, como já mostramos antes, outras obras de arte podem possuir objetivos vários, além do puramente estético de busca da Beleza. Mas, na Arquitetura, o teor de participação da utilidade da obra é muito mais elevado do que em qualquer outra das Artes, a ponto de o verdadeiro arquiteto ficar quase que esmagado entre o escultor e o engenheiro. Para usar uma terminologia cara à estética pós-kantiana, digamos que, nas outras Artes, o objetivo estranho ao estético concerne mais à atividade do sujeito, motivo pelo qual o escritor ou o músico podem ser mais solitários e independentes do que o arquiteto. Na Arquitetura, o objetivo não estético está presente na atividade criadora do artista, no edifício, e até mesmo no espírito do contemplador que, ao olhar a edificação, há de levar em conta, para o julgamento da Beleza, se o prédio cumpre bem, ou não, o fim ao qual foi destinado. Assim, talvez, o exercício da Arquitetura seja o que exige, por parte do artista, mais tenacidade, coragem ascetismo e vontade.

Por isso, talvez, fosse até conveniente afirmar, de início, e contra alguns exageros formalistas dos arquitetos contemporâneos — que querem transformar a Arquitetura numa espécie de Escultura abstrata de grandes proporções — que o objetivo fundamental dessa Arte inclui, por natureza, tanto a destinação útil da obra quanto a criação da Beleza. E talvez, também, possamos dizer, por isso, que é raro, em qualquer campo, o aparecimento de um grande artista: mas, de todos os criadores, o mais raro e o que encontra maiores dificuldades para se realizar, é talvez, o grande arquiteto.

Arquitetura Racional e Orgânica

Assim como estudamos a Escultura encaminhada de acordo com duas linhagens principais, podemos dizer que a Arquitetura, durante os séculos e de acordo com cada Cultura, tem seguido dois princípios fundamentais: o econômico, ou *racional*, e o *orgânico*, também chamado ornamental. Para dar, logo, um exemplo concreto de cada linhagem, podemos dizer que a Arquitetura grega clássica — principalmente a dórica — segue o caminho racional. Já, a Arquitetura asiática e ornamental, isto é: a Arquitetura racional segue o caminho da sobriedade, da austeridade, da economia de meios, do despojamento, da predominância da linha reta; a orgânica é luxuriante, complicada, adotando formas que são procuradas com objetivos puramente ornamentais, e demonstra uma evidente preferência pela linha curva.

Nédoncelle, se bem que não tenha procurado definir e precisar claramente os dois caminhos citados, parece tê-los em vista, quando escreve:

> "Como nosso corpo, as pedras têm um equilíbrio, e este equilíbrio tem dois fatores: por um lado, a relação vertical e da elevação; por outro, a relação horizontal ou oblíqua das pedras entre si. Existem arquitetos que reduzem esta relação ao mínimo: assim, o templo grego é um teto pousado sobre colunas, e aí a Beleza decorre — se se pode falar assim — da habitabilidade da moradia, sem nada se exigir a mais. Outras arquiteturas lutam, ao contrário, de maneira heroica, contra a matéria, e essa luta é travada gratuitamente, por amor à dificuldade vencida." (Ob. cit., p. 81.)

Lembremos então, de novo, que a Arquitetura racional é característica dos períodos clássicos, com seus anseios de equilíbrio, ordem e sobriedade; a orgânica é característica das Culturas ou dos períodos pré-clássicos ou pós-clássicos. O princípio fundamental da Arquitetura grega é o da economia de meios, e não o ornamental. É verdade que a ornamentação é comum a ambas as linhagens, assim como o princípio fundamental do trabalho do arquiteto, seja qual for o caminho preferido por seu temperamento, terá de ser governado pela sustentação do edifício. Mas no românico, no gótico e no barroco, linhagens arquitetônicas mais ornamentais do que racionais, a vitória sobre a matéria é empreendida através da maior variedade possível de formas ornamentais; e tem sido citado como exemplo disso o caso da catedral de Estrasburgo, em que existe uma série de colunas absolutamente inúteis à sustentação do edifício, colunas ali colocadas unicamente com o objetivo de conseguir um efeito de profundidade, de caráter puramente estético. Já nos templos dóricos, uma coluna só era colocada se fosse indispensável à sustentação do edifício. E a atração pelo despojamento era tal, que, mesmo quando o arquiteto se dispunha a se valer de um escultor para ornamentar o prédio, a escultura não era aposta ou sobreposta à parede, como ornamentação: as pedras que formavam a coluna eram esculpidas e assim a coluna, indispensável à sustentação, transformava-se, ela própria, em escultura, sem deixar de ser o objeto arquitetonicamente indispensável que era.

Arquitetura e Proporção Humana

Pode-se dizer, assim, que, na Arquitetura orgânica, os objetivos puramente estéticos de ornamentação são bastante mais evidentes, enquanto que na racional a destinação útil do prédio é mais claramente definida pela sobriedade e pelo despojamento. Por outro lado, a Arquitetura orgânica tem uma tendência para sugerir a presença ou a busca do transumano, enquanto a racional, até pelas proporções, procura se ligar às medidas do corpo humano.

Essa tendência que possui a Arquitetura racional de se ligar ao humano, teve seu princípio fundamental formulado teoricamente por Vitrúvio e Miguelângelo e pode ser resumido assim, de acordo com as palavras deste último:

> "É uma coisa certa que os membros da Arquitetura dependem dos membros do Homem." (Cit. por Nédoncelle, ob. cit., p. 83.)

Pode ser que a Arquitetura renascentista, da qual Miguelângelo foi um dos maiores representantes, nem sempre tenha seguido o caminho de seus mestres, os gregos. Mas, de qualquer modo, o princípio da relação entre as proporções do prédio e as do corpo humano assume, na Arquitetura racional, uma importância definitiva. As proporções do estilo dórico mantêm, não apenas uma relação racional e lógica

entre si, como parece até que o todo do edifício é concebido tendo-se em vista as proporções do corpo humano. Daí ter afirmado Charles Lalo, como já vimos, que a Arquitetura grega era antes do Belo do que do Grandioso. Nela, como nota Nédoncelle, parece que “as colunas conduzem a arquitrave como os homens conduzem um fardo”.

Deve-se notar, ainda, que a chamada “seção de ouro” ou “áurea proporção” é largamente usada na Arquitetura racional, de modo geral, e na greco-clássica de modo particular. Ora, a “seção de ouro”, conforme veremos mais detidamente depois, é uma fórmula que procura antes de tudo o princípio da “unidade na variedade”; implica em si mesma, portanto, uma tendência para o despojamento e a economia dos meios, uma vez que, quanto menor a variedade de elementos ornamentais, mais facilmente se atingirá a unidade buscada.

À Procura da Transcendência

Agora, quando dizemos que a Arquitetura na qual predomina o princípio da economia dos meios é *racional*, isto não significa que a outra seja *ilógica*, ou *alógica*: significa apenas que ela tende para uma espécie de lógica *poética*, ou de supra-lógica, como não se contentasse com o humano e procurasse transcendê-lo.

Assim, a Arquitetura barroca, a gótica ou a hindu, deixam de lado a sobriedade, o despojamento e a medida humana, em busca por um lado, do efeito puramente estético, e, por outro, do Grandioso que sugira o esforço humano em direção ao transcendente — tomada esta palavra, aqui também mas não exclusivamente, no sentido religioso. Arquiteturas como a gótica ou a românica não se preocupam tanto com a sobriedade, e lançam mão, para atingir aquilo que procuram, dos mais variados ornamentos, mesmo inúteis do ponto de vista da sustentação do edifício. Parece que para os arquitetos dessa linhagem nada é demais quando se trata da glorificação do Divino, ou, pelo menos, do esforço do homem para atingir algo maior do que a medida comum do homem; de modo que, para os góticos, a Catedral era concebida, não do modo mais econômico, mas de um ponto de vista em que a unidade era conseguida como uma vitória sobre uma variedade enorme de ornamentações.

Como já salientamos várias vezes no decorrer destas reflexões, não se trata de superioridade nem de inferioridade de uma linhagem em relação à outra. A escolha do caminho a seguir é uma questão de temperamento, de preferências pessoais. Não existe, portanto, nem no gótico, nem no românico, nem no barroco, aquela decadência, aquele gosto “efeminado”, “complicado”, “afetado”, que Nietzsche e Spengler quiseram ver neles. São, apenas, arquiteturas de tendências diferentes das gregas e clássicas; e, se a sobriedade dórica é legítima, o mesmo se pode dizer dos templos hindus ou dessas igrejas românicas ou barrocas, em que as folhagens, animais e figuras humanas, esculpidas em madeira ou em pedra, cabriolantes sobre frontadas, capitéis, colunas ou altares, envolvendo portadas ou recobrindo paredes como lianas gigantescas, nos colocam diante de uma espécie de fundo de mar primitivo ou de uma floresta povoada de feras estranhas. Todo artista é, afinal, meio egocêntrico, ou melhor, tem a tendência de tudo sacrificar à expressão de sua obra. Daí termos dito que o grande arquiteto é coisa rara: para realizar sua obra ele tem de vencer todas as dificuldades práticas de modo a que sua construção, sendo útil, crie a Beleza e atinja a expressão ao mundo estranho, pessoal e diferente que cada verdadeiro artista carrega dentro de si. Somente para quem não conheça, por dentro, os caminhos da Arte, é que pode parecer um paradoxo a afirmação de que, por mais estranho que pareça a princípio, cada um desses mundos particulares revelados pelos grandes artistas termina por ser identificado pela comunidade como algo seu, algo que estava escondido nas suas camadas subterrâneas, irrevelado ou esquecido, e que agora, de repente, um espírito poderoso revelou e trouxe à superfície, para ensinar de novo à comunidade aquilo que ela é, sem saber.

Tendência Racional do Século XX

A Arquitetura, no século XX, parece mais inclinada — pelo menos até agora e entre a maioria dos grandes arquitetos — para a linhagem da racionalidade e do despojamento, o que, como acabamos de dizer, é uma atitude perfeitamente legítima. O que não é bom é que alguns desses arquitetos saiam do campo da criação para teorizar com “espírito de partido”, afirmando que *somente* essa Arquitetura racional e despojada é legítima. No Brasil em particular, com a nova Arquitetura descendente de Le Corbusier, arquiteto racional, o princípio do despojamento está se tornando uma espécie de dogma. Em 1961, numa conferência que pronunciei na Faculdade de Filosofia do Recife, resolvi mostrar a legitimidade da outra linhagem de Arquitetura. A conferência foi repetida depois na própria Faculdade de Arquitetura, não sem antes ter causado o protesto de um jovem arquiteto meu amigo, que, no jornal, deu uma entrevista ao escritor Gastão de Holanda. Nessa entrevista, voltando-se contra o que eu dissera na aludida conferência, dizia Jorge Martins Júnior:

> “A integração das Artes na Arquitetura atual é coisa discutível, pois o que acontece é que a Arquitetura, hoje, não se faz com o auxílio de escultores nem pintores. Nas arquiteturas grega, gótica e romana, a escultura, a pintura e a arquitetura eram concebidas de uma só vez. Hoje, a forma arquitetônica é definida por si só, *sem o auxílio de outras Artes*, embora se possa considerar sua forma e seu volume um sentimento escultural. Os palácios de Brasília são um exemplo. A simples escolha de uma parede para que nela seja composto um mural, ou de um recanto para uma escultura, não compromete o todo arquitetônico de uma obra. *Poderia existir ou deixar de existir* sem que se alterasse o conjunto. Não sou contra a implantação dessas obras de arte: é necessário que as Artes estejam mais em contacto com o público, *hoje tão ausente dos salões de exposição*. O que defendo é a independência da Arquitetura, que pode ser ricamente valorizada pelos seus próprios materiais.”

Subscrevendo as palavras de Jorge Martins Júnior, Gastão de Holanda, seu entrevistador, acrescentava que “um edifício não é um pretexto para alegorias”, o que equivalia a condenar todas aquelas linhagens de Arquitetura que se valem da Escultura e da Pintura para concepção e realização do conjunto arquitetônico. Note-se que Jorge Martins Júnior se opõe a essa integração, dizendo que, “hoje, a forma arquitetônica é definida por si só, sem o auxílio das outras Artes”. E mesmo quando, por aquilo que ele considera, já, uma concessão muito generosa, concorda em que o arquiteto possa reservar, no prédio, um recanto para uma escultura, ou uma parede para um mural, isso é feito, apenas, porque a Pintura e a Escultura não têm mais, hoje em dia, segundo suas palavras, um público que as procure por elas mesmas e é necessário dar-lhes uma oportunidade. Além disso, vê-se que Jorge Martins Júnior, aí interpretando todo um setor de pensamento da Arquitetura contemporânea, não aceita a ideia do edifício concebido como um todo, formado pelos próprios volumes e espaços arquitetônicos e mais pelos ornamentos da Escultura e dos murais, tudo reunido num conjunto integrado e unificado.

Le Corbusier e Fenelon

Sabe-se que, sem se falar em certa Arquitetura nascida do movimento surgido em torno de Gropius e do Bauhaus, essas ideias foram defendidas, no século XX, principalmente por Le Corbusier. Entretanto, Fenelon, no célebre “Discurso” em que tratou, de passagem, desse assunto, já formulara, numa síntese admirável, o princípio básico da Arquitetura racional, dizendo:

> “Não se deve admitir, num edifício, nenhuma parte destinada somente ao adorno; mas, pelo contrário, buscando sempre as boas proporções, devem-se converter em adorno todas as partes necessárias para sustentar o edifício.” (Cit. por Jacques Maritain, *Arte e Escolástica*, ed. cit., p. 190.)

Formulado assim, dogmaticamente, esse princípio tornou-se rígido e exclusivo, querendo considerar bastardos e ilegítimos todos os outros caminhos, em Arquitetura. Ora, se, no século XX, existiram grandes arquitetos dessa linhagem racional e despojada, surgiram também outros que preferem o caminho da Arquitetura orgânica e ornamental. Entre eles, destaca-se, sem dúvida, aquele catalão de gênio que foi Antônio Gaudi, cuja arquitetura *católica*, épica, espanhola e poética, difere bastante da cartesiana, suíça e meio *calvinista* de Le Corbusier. E Jacques Maritain, talvez se apercebendo do perigo que as palavras de Fenelon encerram, quando entendidas de modo rígido, comenta:

> “De Le Corbusier é preciso conservar muitas ideias, assim como muitos dos contactos estabelecidos por ele entre a Arte do arquiteto e a do engenheiro... Enganar-se-ia, porém, quem pensasse que é necessário, sob pena de pecado, reduzir tudo ao que exerce uma função *útil*, o que seria cair numa espécie de jansenismo estético... A lei da utilidade recobre e encarna aqui uma lei mais profunda, a da harmonia matemática, e, mais em geral, a da *lógica*. É a lógica que faz o valor estético do útil e *a lógica é mais ampla do que o útil*. Na Natureza existem muitos elementos de ordem puramente ornamental e sem utilidade prática. Os desenhos de uma asa de borboleta *não servem para nada*, mas tudo ali é *logicamente necessário* (em relação a uma certa ideia gratuitamente escolhida).”

Essas palavras de Maritain corroboram aquilo que afirmamos, antes, a respeito da necessidade de se entender a lógica num sentido mais amplo do que o comum, como uma lógica capaz de abranger, também, os elementos de enigma e mistério do mundo e do espírito humano. E para que bem se harmonize isso com o princípio fundamental da Arquitetura, com o que essa Arte tem de prático, de útil e de indispensável à sustentação do edifício, lembremos o que diz Delacroix:

> “No grande arquiteto, existe um acordo absolutamente necessário entre um grande bom senso e uma grande inspiração. Os pormenores de utilidade que formam o ponto de partida da Arquitetura, pormenores que são o essencial, são mais importantes do que todos os ornamentos. Entretanto, *o arquiteto não é artista senão subministrando os ornamentos convenientes para esse útil que é seu tema*. Digo *convenientes* porque, depois de haver estabelecido em todos os pontos a relação exata de seu plano com a utilização (do prédio), o arquiteto não pode ornamentar esse plano *senão de uma maneira determinada*. Ele não é livre para adotar ou tirar os ornamentos, que lhe são indispensáveis, tão apropriados ao plano (ao conjunto geral) quanto este foi apropriado para a utilização.”

Assim, parece que a Arquitetura contemporânea está se tornando muito sectária; por um lado, recusando, como feias, grandes obras da Arquitetura de todos os tempos, o que faz por mero espírito de partido; e, por outro lado, sacrificando, ao mesmo tempo, o valor estético e a utilidade do edifício, em nome dessa “Estética da nudez”, o que tem tendido a transformar a Arquitetura de nossos dias numa espécie de Escultura abstrata de grandes proporções, com prejuízo para a Arquitetura e para a Escultura.

CAPÍTULO 30

A Pintura

Artes Maiores e Artes Menores

De propósito, deixamos para tratar, aqui, de um problema que interessa à Arte em geral, o das Artes maiores e menores. Isto porque talvez seja o campo da Pintura aquele no qual tal problema tem sido tratado com o maior número de equívocos. Estes têm sido tantos, que não são poucos os que, revoltados contra eles, terminam afirmando que não existe essa distinção.

Durante muito tempo, por exemplo, a Cerâmica, o Vitral, a Tapeçaria e a Gravura foram consideradas Artes menores em relação à Pintura, Arte maior. Contra isso têm se levantado, com justa razão, as vozes de alguns artistas. Mas não creio que esses erros de interpretação sejam suficientes para acabar a distinção que vamos tentar fixar aqui.

Digamos então, logo de início, que a Cerâmica ou o Vitral são Artes maiores, do mesmo modo que a Pintura. Não importa a natureza material da superfície sobre a qual se distribuem as linhas e as cores. O que importa é o tipo de trabalho, de criação, que se exercita sobre ela.

Entendido isso, podemos dizer que as Artes menores são aquelas nas quais o elemento de criação é menos presente do que o de interpretação, divulgação, e reprodução; ou em que o objetivo de execução conclusiva da obra esteja colocado num estágio posterior, tratando-se, no caso, de Artes auxiliares e subsidiárias de outras: é o caso dos desenhos preliminares destinados a servir de esboço para um quadro. Também pode-se dizer que a arte do violinista, interpretativa, é uma Arte menor, no campo da Música, em relação à arte do compositor (e repita-se que o elemento criador está presente, também, na arte do violinista, mas em proporção bem menor, em relação ao elemento interpretativo). A arte tipográfica, divulgadora, tem um elemento de criação, é claro, mas é Arte menor em relação à Literatura e à Pintura. Note-se, também, que, naquela, existe uma variação, que vai do livro pura e simplesmente tipográfico até os chamados “livros de arte” e “álbuns de reproduções”: mas é claro que a arte de reproduzir quadros através de fotografias e livros é, sempre, uma Arte menor, divulgadora, em relação à Pintura, à Escultura ou à Arquitetura.

No caso da Gravura, explica-se que haja o equívoco. Durante muito tempo, as gravuras foram usadas apenas como meios de divulgação de obras célebres da Pintura: fazia, então, o papel de Arte menor das reproduções impressas de hoje. Mas, desde que uma gravura seja feita como obra autônoma, de criação, a Gravura passa a ser, também, Arte maior.

Mais ou menos a mesma coisa ocorre com a Cerâmica. As pessoas que a colocam entre as Artes menores, têm em vista, talvez, a parte de puro artesanato da Cerâmica. Um artista criador pode ser, ao mesmo tempo, ceramista e pintor, caso no qual executa as duas partes do trabalho, a da criação — Arte maior — e a do artesanato cerâmico — Arte menor. Aquele que somente executa esta última parte, limitando-se a reproduzir a fogo, no barro, o trabalho criador dos outros, faz uma Arte menor.

O Desenho, enquanto puro e simples elemento inicial, auxiliar e subsidiário, é Arte menor, em relação à Pintura, à Escultura ou à Arquitetura; o elemento criador está, nele, em tais casos, claramente subordinado ao papel subsidiário, e esse é de fato o princípio sobre o qual se fundamenta a distinção

entre Artes maiores e Artes menores.

Pintura Abstrata e Pintura Figurativa

Feita essa distinção, passemos a analisar alguns problemas referentes ao campo da Pintura. Durante algum tempo, a Pintura abstrata foi considerada *ilegítima* pelos espíritos mais conservadores. Talvez por causa disso, os teóricos do abstracionismo reagiram em sentido contrário, e passaram, também, a considerar *ilegítima* a Pintura figurativa. Diziam os abstracionistas, de acordo com uma frase célebre, que um quadro era e devia ser somente uma tela com formas puras, cores e linhas distribuídas sobre ela. Um quadro figurativo que representasse a *Ressurreição do Cristo*, por exemplo, teria vários elementos *impuros*, estranhos à Pintura, elementos ligados à história do Cristo, à *anedota*, ao acontecimento, e, portanto, literários e teatrais, e não puramente pictóricos. Partindo daí, a posição dos abstracionistas sectários foi se radicalizando: mesmo que o quadro não representasse um acontecimento, a simples presença de figuras da Natureza — pessoas, pedras, animais, folhagens — perturba a apreciação puramente plástica do quadro: recorde-se, aqui, o que Kant tinha afirmado sobre a Beleza "livre" das Artes abstratas e a Beleza "aderente" das Artes figurativas.

Entretanto, todos esses argumentos contrários à Pintura figurativa são simples preconceitos: ela é tão legítima quanto a Pintura abstrata. Aliás, diga-se de passagem que não precisou surgir o abstracionismo para que se fizesse Pintura abstrata. Além do fato indiscutível de que certos pormenores de tecidos, tapetes ou pisos, representados em quadros figurativos, são verdadeiros quadros abstratos, a pintura islâmica antiga, provavelmente por causa de preceitos religiosos, apresenta casos de quadros que parecem ter sido feitos de acordo com as teorias de Mondrian; inclusive, em alguns deles, somente retângulos são usados, como formas abstratas, geométricas e exclusivas.

Assim, o problema da preferência pela Pintura abstrata ou pela figurativa não é uma questão de legitimidade ou ilegitimidade, é uma questão de gosto e temperamento. Se a Pintura abstrata acentua o valor dos elementos puramente plásticos, isto é, as linhas, as cores, as formas etc., o que, em si, é legítimo, isso não significa que a figurativa deixe de lado esses valores: a Pintura é uma Arte abstratizante por natureza, isto é, interessa-se muito mais pela *forma* das coisas do que pelas coisas, mesmo, isto quer se trate de formas abstratas, quer de formas inspiradas pela Natureza. Por outro lado, recorde-se que as formas inventadas por Kandinsky e por outros pintores mais recentes, começaram a se revelar menos *inventadas* do que se julgava a princípio, depois que a aparelhagem técnica moderna tornou possível a fotografia, pelo microscópio, das estruturas de tecidos vegetais e animais, cujas camadas e células são distribuídas de um modo talvez até mais rico e inventivo do que o daquelas. A reação plasticista, abstratizante e formalista do século XX dirigiu-se, antes, contra um entendimento falso da Pintura figurativa, transformada, por um academicismo de segunda ordem, numa repetição monótona e sem força de temas que tinham sido admiravelmente representados por uma Pintura verdadeira e vigorosa. Que pintor abstrato excedeu o teor de valorização puramente plástica das formas representadas de Piero della Francesca, pintor figurativo?

Que se deixe, então, de tomar essas posições sectárias: em Arte, tanto é prejudicial o academicismo conservador, como essa nova forma de academicismo moderno, sectário e esterilizante em que alguns artistas e teóricos estão caindo ao reagir contra o outro. E se a Pintura abstrata é mais pura do que a figurativa, esta é mais humana, rica e variada, possibilitando um campo muito maior à invenção e à imaginação, que pode inclusive, dentro de um quadro figurativo, reservar trechos enormes à ornamentação realizada através de formas puramente abstratas.

Pintores “Lineares” e “Pictóricos”

Assim como distinguimos, em Escultura, a linhagem intimista e a ornamental, e, na Arquitetura, a racional e a orgânica, na Pintura o esteta alemão Wölfflin distinguiu duas famílias de pintores: os que seguem o caminho *linear* e os do *pictórico*.

Na Pintura linear, o artista pinta, quase sempre, claro em fundo claro. Os objetos são contornados, destacando-se bem, uns dos outros e do fundo do quadro. Não existem grandes contrastes de luz e sombra nem a representação das grandes profundidades. Há uma tendência à representação de figuras em repouso, e mesmo quando o quadro representa uma batalha, os homens e animais são imobilizados numa atitude idealizada. É uma Pintura, portanto, de tendência mais hierática e apolínea do que dionisíaca.

Saliente-se, porém, que, nesse caminho *linear*, nós vamos encontrar duas sublinhagens principais, que se diferenciam principalmente pelo problema do relevo, da perspectiva e da profundidade. A Pintura grega primitiva, a etrusca não grecicizante, a românica catalã, a asiática e outras semelhantes tendem para o *achatamento* do quadro, no qual, ordinariamente, as figuras ou são pintadas sem relevo ou têm relevo apenas ligeiramente indicado. A mesma coisa acontece com a perspectiva e a ilusão de profundidade: ou não existem, ou são apenas indicadas. E é curioso notar como, no século XX, os quadros pintados por um Chagal ou um Matisse aproximam-se muito mais dessa linhagem da Pintura medieval, primitiva e asiática do que do espírito da Pintura renascentista. Já um pintor como Ingres pertence, também à família dos *lineares*, mas procura representar o relevo e a profundidade, se bem que, neste último caminho, jamais chegue aos exageros da linhagem *pictórica*.

Esta é a de pintores como Rembrandt, Goya, Tintoretto e El Greco. Nos quadros dessa linhagem, a pincelada é larga e violentos são os contrastes de luz e sombra. O contorno dos objetos é impreciso e não definido por linhas, de modo que a transição do objeto para o fundo do quadro é gradativa: eles se interpenetram, o objeto praticamente funde-se com outro que lhe esteja próximo ou com o fundo do quadro, de maneira que somente a uma certa distância é que o olhar distingue bem umas coisas das outras. A composição preocupa-se de tal maneira com a perspectiva e a ilusão da profundidade que é quase *cenográfica*, porque lembra um cenário ou um palco de Teatro. Há uma tendência para se criar a ilusão do movimento, e, por isso mesmo, uma preocupação maior em se aproximar o quadro do real.

Daí terem os abstracionistas se insurgido mais contra os pintores desta tendência: com o dramatismo resultante de todas essas características enumeradas, a linhagem *pictórica* da Pintura era, naturalmente, muito mais “impura”, muito menos exclusivamente plástica, muito mais “literária e teatral” do que a *linear*.

Não parece haver, no século XX, nenhum pintor significativo seguindo, a rigor, essa tendência: talvez somente se possa dizer que um ou outro dos expressionistas apresenta, às vezes, algumas das características da linhagem *pictórica*. O mestre de alguns dos maiores pintores contemporâneos, Gustave Moreau, tinha um parentesco acentuado com Rembrandt, um Rembrandt modificado pelo “decadentismo” da transição do século XIX para o XX; tinha, portanto, ligações acentuadas com a linhagem *pictórica*. Apesar disso, seus discípulos, seguiram caminhos bastante diferentes, um deles, Rouault, aliando-se, antes, à tradição vitralista e realizando, por isso, uma pintura chapada, achatada, antes de cor do que de luz, de figuras contornadas por fortes e toscos traços escuros. Isso levou Salvador Dalí — que, entre os modernos, é o pintor mais preocupado, talvez, com o aprendizado de um ofício e de uma técnica tradicionais — a dizer que, “de todos os alunos de Gustave Moreau, o melhor é, ainda, o professor”.

Pintura e Técnica

Essa frase de Salvador Dalí faz-nos voltar às reflexões feitas anteriormente a respeito da técnica,

em Pintura, e da pureza, na Arte. Não vamos, por comodismo, aceitar as ideias vulgares de que “a Pintura moderna carece de *técnica*”. Ela possui sua técnica especial e um pintor como Chagall desenha tão bem quanto qualquer mestre antigo. O desenho das figuras das cavernas é tão forte, belo, expressivo e harmonioso quanto o de qualquer mestre da Renascença. Cada pintor desenha e pinta *segundo a técnica que convém à expressão de seu mundo*. E se o desenho e técnica de Salvador Dalí se aproximou da dos antigos foi porque isso era indispensável à expressão do mundo interior do artista, aparentado, ao mesmo tempo, com o de Vermeer de Delft e o de Jerônimo Bosch.

Feita essa ressalva, porém, temos que reconhecer é que a *técnica* da Pintura moderna pode levar os pintores a um descaso pelo *ofício*, que pode terminar sendo altamente prejudicial à Pintura. Já citamos, antes umas palavras de Degas, que repetimos agora indo mais adiante no seu pensamento. Diz o grande pintor pós-impressionista francês: “Hoje em dia é uma coisa assentada que todos nós temos gênio. Mas o que é certo é que não sabemos mais desenhar uma mão e ignoramos tudo a respeito de nosso ofício. Foi porque dominavam seu ofício que os antigos puderam conseguir aquela matéria maravilhosa e as cores límpidas cujo segredo nós procuramos sem resultado. E eu temo que não sejam as teorias modernas que vão nos revelar aquele segredo.”

Esse depoimento de Degas é tanto mais importante porque parte de um pintor que, como se vê, se preocupava essencialmente com a *matéria*, com a tessitura plástica do quadro, e que, portanto, se era figurativo por um lado, por outro tinha essas preocupações tão caras aos pintores abstratos ou abstratizantes, os mais puramente “plásticos”. E não deixa de ser paradoxal que esses pintores, que procuram, antes de tudo, a valorização exclusiva dos elementos puramente plásticos, sejam os mesmos que ignoram o ofício que serve de suporte e expressão a tais elementos, à *matéria* do quadro. Enquanto isso, Degas, antes ligado a uma pintura figurativa e cheia de sugestões que os abstracionistas radicais consideram “literárias” e extrapictóricas, fica, como se viu, terrivelmente preocupado com os rumos de uma Pintura que quer deixar o ofício de lado em nome de todos os tipos de “facilitações” modernas. De fato, para Degas, a Pintura era ligada fundamentalmente à expressão total do humano, o que o levava a dizer: “Um quadro é uma coisa que requer tanta astúcia, malícia e vício quanto a perpetração de um crime”, frase que, por si só, traria, talvez, para ele, a condenação dos abstracionistas sectários e estreitos, infensos a qualquer preocupação que não seja, no quadro, ligada aos elementos puramente plásticos.

No caso dos pintores como Degas ou Salvador Dalí, o perigo seria o de ceder a injunções de caráter estranho à sua Arte, — religiosas, políticas, sociais, metafísicas, psicanalíticas —, para fazer da Pintura cavalo de batalha, com prejuízo para si e para as ideias a que ela, em tais casos, pretende servir. Essas preocupações podem estar presentes no quadro, desde que exigidas pelo universo interior do artista, desde que integradas no valor plástico primordial do quadro: a Beleza será sempre a pedra de toque fundamental, se bem que não exclusiva, da Arte. Não confundamos, portanto, certas exaltações estranhas à Beleza com a serena alegria que a apreensão do quadro nos proporciona por si mesma. Tudo tem servido de motivo para os grandes pintores: desde a sensualidade aos motivos religiosos; desde as dramáticas composições de El Greco aos retratos de corte de Velasquez; das carnações exuberantes das cocotes de Manet aos protestos proletários ou religiosos de Daumier ou de Rouault.

Não existe, assim, assunto proibido à Pintura. O fundamental é que o assunto seja expresso através de uma *matéria* plástica que mergulhe o assunto no universo da Pintura que, assim, faça dele um *quadro*, isto é, uma *forma* que pelo simples fato de se entregar à intuição faça nossa imaginação se inflamar pelo êxtase tranquilo que é próprio da Pintura e que constitui, por si, uma das mais nobres deleitações do espírito.

CAPÍTULO 31

A MÚSICA

Música Apolínea e Música Dionisíaca

Foi um pouco de propósito que escolhemos a Música para dela falar imediatamente depois de termos analisado as Artes plásticas: é que estas são, por natureza, Artes abstratizantes, e a Música — ou, pelo menos, a Música pura — é a mais abstrata de todas as Artes. Falamos em Música pura, aqui, no sentido de Música puramente instrumental, considerada isoladamente do canto e das palavras.

Por outro lado, assim como estabelecemos, com base em Wölfflin, duas linhagens principais para a Pintura, podemos fazer o mesmo em relação à Música, distribuída em duas linhagens, a *apolínea* e a *dionisíaca*.

A Música apolínea corresponde, no caso, ao caminho *linear*, da Pintura. É a Música *clássica*, ou melhor, a Música feita pelos compositores de temperamento *clássico*, equilibrada, harmoniosa, serena, racional, luminosa, ordenada, clara e límpida. É a mais pura de todas. É a Música dominada pelo espírito e pela forma do *contraponto*. Nesse sentido, podemos dizer que a pintura serena e linear de Botticelli corresponde à música de Vivaldi.

Já a Música dionisíaca corresponde à linhagem *pictórica* que estudamos no campo da Pintura. É Música de contrastes violentos que chegam à dissonância; dramática, vibrante, mais harmônica do que contrapontística, violenta, “impura” pela presença quase “literária” de sentimentos e expressões estranhas ao campo da Música; nela, a harmonia é conseguida como uma vitória sobre a desordem, como uma *união de contrários*, para usar a expressão de Santo Agostinho. Assim, podemos comparar a música de Beethoven, que pertence a esta linhagem, com a pintura de Goya, Miguelângelo ou El Greco.

Música Clássica, Barroca e Romântica

Aqui temos de fazer, como antes em relação ao Dramático, algumas referências ao problema da terminologia usada em relação à Música, principalmente por causa da palavra *clássico* que é, normalmente, usada com dois ou três sentidos diferentes. Ordinariamente, chama-se *clássica* à Música que se opõe à *popular*. Como, porém, isso causaria confusão, está começando a ser adotado para ela o nome mais geral e amplo de Música *erudita*, subdividida em *clássica, barroca, romântica* etc.

Mesmo feita esta ressalva, porém, ainda temos que fazer outra advertência a respeito da terminologia musical: é que, no campo da Música, existe uma espécie de descompasso em relação às outras Artes. Foi por isso que, há pouco, falando da linhagem apolínea da Música, preferi dizer que ela era característica dos *temperamentos clássicos*: preferi dizer assim porque, enquanto no campo da Pintura, os barrocos são claramente dionisíacos, no da Música compositores barrocos, como Vivaldi, são ainda artistas de temperamento *clássico*, apolíneo, harmonioso e linear.

É verdade que, num barroco como Bach encontramos, por um lado, uma certa linhagem mais

apolínea, mais “pura”, mais límpida, alegre e, no sentido que acabamos de explicar, “clássica”: é a linhagem dos “concertos brandemburgueses”, por exemplo, ou daqueles nos quais a influência de Vivaldi está mais presente. Por outro lado, encontramos outra linhagem, a dos oratórios e “paixões”, em que as grandes massas corais, fundindo-se com a música orquestral, anuncia, já, o barroco bachiano como primeira manifestação romântica de dissolução do clássico. Esta última linhagem é a responsável pela comparação que tem sido feita da música de Bach com uma catedral. Mas, para ser preciso, é somente com o primeiro grande romântico, Beethoven, que vamos encontrar o espírito dionisíaco realmente liberto, numa exaltação que vai encontrar seu auge na *Nona Sinfonia*, obra na qual os elementos literários e teatrais da música de Beethoven se tornaram tão violentos que ele sentiu necessidade de recorrer às palavras para expressá-los. E isso nos leva a examinar outra face do problema do qual estamos tratando: o das relações entre as duas linhagens musicais com a música instrumental e com o canto.

A Música Pura e o Canto

Lembremos, em primeiro lugar, que a Arte musical, em suas relações com as palavras e com os sentimentos e acontecimentos por elas expressos, tem quatro tipos fundamentais: a Música puramente instrumental, a mais abstrata, pura e *plástica*, se se pode dizer assim, isto é, aquela que se baseia exclusivamente na combinação e nos efeitos de ritmos, timbres, frases musicais etc.; a Música que, sendo instrumental, pretende, porém, “descrever” certas coisas ou “expressar” sentimentos, como *Clair de Lune*, de Debussy, ou como o poema sinfônico *Os Prelúdios*, de Liszt; a Música que se vale da Poesia para descrever ou expressar esses sentimentos mais diferenciados da alma humana; e finalmente a Ópera, que ao se valer da ação teatral, forma, já, uma outra Arte, pertencente ao grupo das Artes de Síntese. Esta última está, portanto, fora do campo estritamente musical, e será examinada depois, juntamente com as outras Artes de seu grupo.

A Música que chamamos *apolínea* inclina-se, como é evidente, pelo tipo mais puro e abstrato de composição. É bastante ouvirmos um concerto de violino de Vivaldi para verificar que a valorização dos elementos formais e puramente musicais é uma característica fundamental do artista. Os compositores desse tipo, mesmo quando fazem músicas cantadas, fazem do canto, se assim podemos nos expressar, um elemento mais musical do que literário. As palavras são tratadas mais como elementos de musicalização de um ritmo poético do que, mesmo, como signos da expressão literária. Quer dizer: mesmo na Música de canto apolínea do período do Barroco musical, se podemos discernir algum sentimento será um daqueles três ou quatro sentimentos fundamentais da alma humana: o da melancolia austera, o da alegria serena, o da profunda e grave exaltação religiosa; mesmo isso, porém, expresso através de elementos puramente musicais.

Já a Música composta pelos artistas de espírito dionisíaco é bastante diferente. Pode-se dizer, mesmo, que aqui ocorre o contrário: na Música apolínea, mesmo quando o artista lança mão do canto, existe, como acabamos de dizer, um predomínio dos elementos mais puramente musicais; na Música dionisíaca, mesmo quando o compositor faz composições puramente orquestrais, sentimos, nelas, a tentativa de descrever paisagens ou estados de espírito, sentimentos diferenciados da alma e até reflexões filosóficas sobre o destino humano, por exemplo. Para prova disso, basta ouvir o *Stabat Mater*, de Pergolesi; apesar de ser uma música na qual o compositor lançou mão das palavras, trata-se, sem dúvida, de obra essencialmente musical e plástica. Já as sinfonias de Beethoven, mesmo sem se falar da *Nona*, são músicas “literárias” e meio “dramáticas”, umas descritivas, como a Pastoral, outras mais teatrais, como a *Quinta Sinfonia*.

Aliás, tudo isso fica bastante claro se analisamos historicamente o desenvolvimento da obra de Beethoven: partindo-se das suas primeiras sinfonias, aquelas nas quais a influência classicizante e apolínea de Mozart e Haydn está ainda presente, vemos o caráter sentimental e dramático acentuar-se cada vez mais até chegar à *Nona Sinfonia* na qual os sentimentos e a reflexão exigiram uma expressão tão diferenciada que o compositor teve de recorrer a um poema de Schiller para dizer o que pretendia. Com a *Nona Sinfonia* o chamado "drama lírico" de Wagner — obra operística e, portanto, pertencente, já, ao campo das Artes de Síntese — estava anunciado. Beethoven, se tivesse vivido mais, teria, talvez, partido para ele. E sabe-se, aliás, da influência extraordinária que a *Nona Sinfonia* exerceu nas concepções musicais e teatrais de Wagner, que consagrou a ela um estudo minucioso e entusiástico.

Outro fato significativo a respeito do assunto do qual estamos tratando foi a aparição, no campo da Música, do "poema sinfônico", característico do romantismo do século XIX e que surgiu, ao que parece, por influência do mesmo estilo beethoveniano. O "poema sinfônico" é uma música aparentemente instrumental, mas na qual, de fato, apesar da ausência de palavras, o elemento literário é preponderante, como, aliás, seu próprio nome demonstra. Aliás, voltando-se um pouco para trás no tempo e revelando como, mais uma vez, o Barroco é a primeira manifestação romântica de dissolução do Clássico, podemos rastrear pelo menos uma obra barroca antecessora da *Sinfonia Pastoral*, de Beethoven: é *As Quatro Estações*, de Vivaldi, que, às vezes, parece ter levado seus ecos ao movimento que, na *Sexta Sinfonia*, descreve a tempestade. Mas, deixando isso de lado, e também sem se falar na *Pastoral*, obra em que as descrições literárias são realizadas de propósito, podemos dizer que as sinfonias de Beethoven são, já, de fato, os primeiros "poemas sinfônicos". Na maior parte delas, são inúmeros os qualificativos próprios das Artes literárias que se atribuem à música de Beethoven: *dramático*, *trágico* etc. Até mesmo a respeito das sonatas, forma por natureza mais puramente musical, uma delas é chamada de *Sonata Patética*.

Na verdade a música de Beethoven, principalmente a orquestral, vasada em grandes massas harmônicas e contrastes de todo tipo, é quase uma obra literária ou teatral expressa em termos musicais. Pode-se perfeitamente observar, nela, sentimentos e ideias lutando por uma forma musical de expressão.

Mas o "poema sinfônico" não se contenta somente com isso. Vai mais longe, procurando apoio na Pintura, na Poesia ou mesmo em ambas, e ainda em outro suporte qualquer, até histórico, às vezes. Tudo lhe serve, contanto que a Música não valha por si mesma e o espírito dos ouvintes seja preparado, por todas as formas sentimentais e literárias, para uma forma de encantação complexa e, de certa forma, estranha ao campo musical. O Romantismo teve papel saliente no aparecimento do "poema sinfônico", tendo sido Liszt, ao que parece, o principal responsável por sua popularização. É conhecidíssimo seu poema sinfônico *Os Prelúdios*, pretensamente uma versão musical de um poema célebre de Lamartine. Isto sem se falar nos inúmeros sonetos de Dante que Liszt procurou, não musicar, mas sim reinterpretar através de peças pianísticas sem palavras.

O perigo dessas obras musicais que pretendem descrever paisagens, sentimentos ou acontecimentos é, primeiro, o do pitoresco; e, depois, o de querer substituir ou compensar as falhas da realização musical através de sentimentos literários. A peça que deveria ser apreciada de um ponto de vista mais *musical*, começam a ser acrescentados artificialmente valores *não musicais*. Note-se que, se pelo título, ou através de explicações dadas por escrito nos programas dos concertos, não se dessem indicações sobre o "significado" da obra, dificilmente este seria encontrado em alguns casos. Por exemplo: sempre que se vai tocar num concerto o poema sinfônico de Liszt ao qual acabamos de nos referir, costuma-se colocar, no programa, o texto do poema de Lamartine que, segundo Liszt, sua obra expressa musicalmente. Mas eu duvido muito de que, sem isso, os ouvintes atingissem o estado emocional e fizessem todas as reflexões que o poema desperta. Para que se tenha uma ideia clara, transcrevo o texto

de Lamartine:

> “Será a nossa vida alguma coisa a mais do que uma série de prelúdios a esse canto desconhecido, cuja primeira e solene nota é entoada pela Morte? O Amor forma a aurora encantada de toda existência. Mas qual é a alma cruelmente ferida que, ao sair de uma dessas tempestades, não procura repousar suas lembranças na calma tão doce da vida dos campos? Entretanto, o homem não se resigna a fruir por muito tempo da benfazeja ternura que o encantou primeiro no seio da Natureza. E quando as trombetas fazem soar o sinal de alarme, ele corre ao posto do perigo, mesmo que seja a Guerra que o chame às fileiras, a fim de reencontrar no combate a inteira consciência de si mesmo e a plena possessão de suas forças.”

Não acredito que, sem o texto, pelo simples fato de ouvir a música de Liszt, o ouvinte chegue a formular ideias e sentimentos tão literariamente diferenciados e definidos quanto aqueles que o próprio poema desperta.

Note-se, mais uma vez, que não se trata, no caso, de discutir a legitimidade ou ilegitimidade do “poema sinfônico” ou da música descritiva. O poema sinfônico é legítimo, desde que a música valha por si mesma, como música. É ele uma espécie de elemento de ligação entre a Música instrumental pura e a Ópera. A obra de Debussy intitulada *Clair de Lune* é de grande qualidade musical. O que eu acho pouco provável é que, no caso de Debussy não ter dado esse nome à sua composição, os ouvintes chegassem, somente pela música, à conclusão de que ali havia uma alusão ao luar. Vamos mais longe, até: se o autor não tivesse dado esse nome à obra, nós poderíamos atribuir-lhe uns quatro ou cinco igualmente convenientes, inclusive sem colocar, entre eles, o de *Clair de Lune*. E provavelmente os ouvintes seguiriam as outras sugestões literárias com a mesma docilidade com que seguem as que o autor insinuou através do título.

Coisa semelhante ocorre com a *Sonata ao Luar*, de Beethoven, sendo que, neste caso, o autor nunca lhe deu esse nome: originalmente a obra chamava-se *Sonata quase Fantasia*. Com a exacerbação do espírito romântico foi que, posteriormente, ligaram o movimento inicial da sonata ao “luar”, acrescentando a isso uma porção de histórias sentimentais a respeito de uma bela moça cega a quem Beethoven pretendera dar a ideia — para ela, de outro modo, impossível — de luar.

O risco que se corre aí é, portanto, esse: o de fazer da Literatura — nem sempre boa, aliás — uma espécie de muleta para compensar as falhas da Música. Fora daí, e lembrando sempre apenas que a Música é a mais pura de todas as Artes, é perfeitamente legítimo que os compositores de temperamento mais complexo, menos abstrato, lancem mão de sugestões estranhas ao campo mais estritamente musical, da mesma maneira que os pintores figurativos se valem dos objetos e figuras da Natureza como assunto de seus quadros.

CAPÍTULO 32

A DANÇA E A MÍMICA

A Dança Pura

Quando falamos a respeito da Pintura, aludimos às preocupações teóricas e práticas — mais teóricas do que práticas, digamos a bem da verdade — hoje existentes a respeito da “pureza” da Pintura, numa forma de sectarismo que tem prejudicado bastante essa Arte. Coisa semelhante podemos assinalar a respeito da Dança: deixando de lado o Balé — Arte de síntese e, por consequência, mais complexo e “impuro” por natureza — no campo da própria Dança as preocupações da “pureza” começaram a despojar essa Arte de tudo o que não fosse o gesto e o movimento. Primeiro, acharam que qualquer acontecimento ou incidente, mesmo mínimo, narrado ou esboçado na Dança, era uma “impureza” literária e narrativa, e aboliram-no. Depois, as músicas ligadas à Dança também foram consideradas como “impurezas” — e a união da Dança com a Música também foi proibida. Finalmente, nos últimos anos, disseram que, como na Pintura, a simples presença da figura humana no palco sugeria “impurezas” literárias e teatrais: então, vieram os teóricos da Dança abstrata que *vestiam* os dançarinos de figuras geométricas — cubos, poliedros, pirâmides etc. — para, assim, atingirem a pureza final da Dança.

A Dança, a Música e o Balé

De tudo isso, porém, a única coisa que vai ficar, ao que parece, é a existência da Dança, isto é, de uma Arte baseada essencialmente nos gestos, movimentos e ritmos executados pelo corpo humano; intimamente ligada à Música, por um lado, e à Mímica, e ao Balé, por outro; mas, no entanto, independente e diferente das três. Quer dizer: uma coisa é a Música e outra é a Dança, é claro; a primeira é uma Arte auditiva, a segunda é visual; mas apesar das experiências dos teóricos modernos, a Música é, no caso da Dança e da Mímica, uma Arte auxiliar indispensável, que, através do ritmo e da própria beleza das frases musicais, acentua e enriquece os movimentos, criando no espírito dos contempladores uma disposição psicológica favorável à recriação de todos os elementos de Beleza presentes naquela obra de arte.

Por outro lado, também não é difícil pressentir a diferença existente entre a Dança e o Balé: na Dança, a narrativa ou está ausente ou é um elemento acidental, muito simples e sem importância; já num balé verdadeiro, como *O Lago dos Cisnes*, por exemplo, a narrativa entra na obra de arte como um elemento de enorme importância: é, mais ou menos, a mesma diferença que ocorre entre o Canto camerístico puro e a Ópera, desempenhando, a narrativa, um papel fundamental nesta, e acidental e quase sem importância naquele.

As Artes do Gesto: a Dança e a Mímica

Alguns estetas têm proposto o nome de Artes do Gesto para a Dança e a Mímica, assim como o de Artes da Linguagem para as Artes Literárias. São ambas, a Dança e a Mímica, Artes visuais, pois, como acentuamos antes, não nos parece correta a ideia aventada por Maurice Nédoncelle de considerá-las Artes tácteis-musculares, juntamente com os Esportes.

Devemos, portanto, distinguir a Mímica da Dança, pois, como se pode verificar à primeira vista, são elas Artes muito próximas, com muitos pontos de contacto, o campo de uma entrando muito facilmente pelo da outra, pela própria natureza das duas. Ambas supõem a presença de figuras humanas em movimento, num palco; são, ambas, Artes visuais e temporais, ambas lançam mão da Música como Arte auxiliar, não indispensável, mas muito importante; e ambas são Artes nas quais os autores e os "atores" — digamos assim — renunciam voluntariamente à palavra, como meio de expressão.

Vamos, portanto, examinar cada uma delas isoladamente para, assim, esclarecer a natureza de cada uma delas e as diferenças existentes entre ambas.

A Dança

Digamos primeiramente que a Dança, já feita sua distinção do Balé, é uma Arte na qual o elemento de expressão fundamental são os movimentos do corpo humano enquanto integrados no ritmo.

Aceitamos, portanto, a afirmação de que, na Dança, o movimento do corpo humano é o elemento essencial e mais importante; mas, como já dissemos antes, é um exagero sectário de purismo querer considerá-lo o único e exclusivo elemento do qual essa Arte pode lançar mão. Essa tendência moderna teve suas virtudes e seus defeitos. Por um lado, serviu para acentuar o que é essencial, na Dança, que estava sendo desvirtuada demais no sentido de se tornar uma Arte narrativa de caráter sentimental e falsamente "literária". Mas, por outro lado, como já vimos, terminou por cair num exagero em que a pureza e despojamento deixaram de ser encarados como *meios* de servir à Dança para se tornarem um *fim* buscado por si mesmo: a Dança passa a ser aceita e considerada *pura* somente quando desacompanhada de músicas e despojada de qualquer elemento expressional de histórias ou sentimentos. E aí, a respeito da Música, devemos dizer que, em relação à Dança, ela não é apenas um *acompanhamento musical*: antes formam, as duas, uma unidade nascida do ritmo; quando a dança é verdadeiramente Dança, é de tal forma ligada entranhadamente à música que a acompanha que não se pode entender aquela dança determinada sem aquela música.

Aliás, o ideal, mesmo, seria que o autor, o coreógrafo, fosse, também, músico, assim como, no Teatro, o ideal seria que o autor fosse, também, o encenador e ator de suas peças, como sucedia com Molière. Como, porém, o comum é isso não acontecer, é fundamental que, na Dança, o coreógrafo tenha o sentido perfeito da Música a fim de fazer sua obra como expressão plástica e visual da Música, realizada através do ritmo dos movimentos humanos.

Ora, já que tocamos nesse assunto da autoria no campo da Dança, voltemos à análise, anteriormente feita, das ideias de Nédoncelle sobre a Dança e os Esportes. Naquele momento dissemos que, na Dança, o autor era o coreógrafo. Isso pode parecer estranho para as pessoas habituadas a pensar somente no autor que trabalha no campo de outras Artes — como a Literatura, por exemplo. É que existem Artes nas quais o autor não precisa de intérprete para chegar ao Público: a Poesia e o Romance pertencem a este grupo. Noutras, é necessário o intérprete, mas o trabalho do autor é facilmente separável da atuação daquele: é o caso da Música ou do Teatro, por exemplo. Existem compositores que são, ao mesmo tempo, intérpretes, mas o caso não é comum; pelo contrário: o normal é que raramente o compositor seja um instrumentista excepcional.

No caso da Dança, porém, dificilmente se encontrará um artista que se dedique única e exclusivamente a "escrever" coreografias: quase sempre o artista, no caso da Dança, é, ao mesmo tempo,

autor — isto é, coreógrafo — e intérprete — isto é, dançarino.

A Mímica

No caso da Mímica também acontece assim: quase sempre o mímico é, ao mesmo tempo, autor e intérprete de sua obra. Como na Dança, o ideal seria que a obra surgisse especialmente destinada à Mímica. Mas acontece, também, que grandes obras de arte surjam como "adaptações" de obras teatrais ou literárias à Mímica.

Por isso podemos dizer que foi enorme o papel que a *commedia dell'arte* e o teatro de *bulevar* tiveram no desenvolvimento da Mímica, no campo da Arte ocidental. No da Arte oriental parece ter sido ainda mais importante, mas faltam-me informações mais seguras a respeito da sorte da Mímica como Arte independente nos países de Cultura asiática. No Ocidente, as experiências de Marcel Marceau e outros têm elevado a Mímica a uma independência e uma dignidade talvez muito raramente pretendida antes. Por outro lado, o Cinema mudo desenvolveu a Mímica ainda mais do que o Teatro o fizera antes, bastando lembrar, para prova desse fato, quanto a arte de Charles Chaplin tem de pura Mímica.

Seria então a partir das respectivas relações com a Música e algumas Artes de Síntese como o Teatro que poderíamos pressentir as diferenças principais entre a Dança e a Mímica.

No caso da Dança, dissemos que, em seu campo, a Música forma com ela uma unidade de carne e sangue, ambas surgidas essencialmente do ritmo expresso pelo movimento. No campo da Mímica, a Música é, muito mais, um simples acompanhamento, ali colocado como o objetivo de acentuar certos efeitos, certas expressões do rosto etc.

Por outro lado, o espírito da Mímica é muito mais aproximado do Teatro e do Cinema mudo: é uma Arte muito mais ligada à narração de acontecimentos e à expressão de movimentos interiores do espírito humano. É por isso que, na Dança, os movimentos do corpo são muito mais importantes do que a expressão da máscara facial que, na Mímica, tem uma importância bem maior, mostrando as ligações desta última Arte com o Teatro e a narração.

Isso não significa nem que o ritmo esteja ausente da Mímica nem que a narração e a expressão de sentimentos sejam ausentes da Dança. É uma questão de *predominância* e é através daí que podemos pressentir a diferença essencial entre essas duas Artes tão semelhantes e tão intimamente ligadas: a Dança é, então, essencialmente mais rítmica do que narrativa, enquanto que na Mímica a narração e a expressão plástica e exterior de sentimentos de caráter "teatral" passam para o primeiro plano, sendo o ritmo e os movimentos do corpo colocados a serviço da expressão e da narração.

CAPÍTULO 33

A Literatura

A Poesia e a Prosa

Já afirmei várias vezes, no corpo deste manual de Estética, que as distinções teóricas têm importância quase que só puramente didática; e que, por outro lado, o problema da terminologia, desde que não se chegue ao exagero de querer deixá-lo ao arbítrio puramente individual pelo simples anseio de originalidade, é mais ou menos secundário. Entretanto, feita esta ressalva, é preciso dizer, também, que as diferenças essenciais entre as categorias da Beleza e entre as diversas Artes existem e podem ser definidas pela reflexão estética. E digamos, também, já que chegamos, agora, ao campo da Literatura, que é necessário esclarecer uma porção de problemas a respeito da Poesia, seja que a consideremos isoladamente, seja que a encaremos em suas relações com a Prosa.

Do ponto de vista terminológico, podemos encarar primeiro a *Poesia* no sentido grego de "criação", isto é, como o espírito criador que se encontra na raiz de todas as Artes. Este, porém, é um sentido muito amplo e que merece ser apenas referido; porque, a partir do momento em que a Poesia passou a ser uma Arte literária, o nome deve ficar reservado a essa Arte.

Ainda assim, porém, alguns pensadores, principalmente aqueles ligados à tradição da Estética alemã, adotam o nome de Poesia para designar todas as Artes literárias, ou Artes da Linguagem. É ainda uma decorrência da tradição do pensamento mediterrâneo, agora com uma repercussão mais restrita: a Poesia seria o espírito criador que se encontra por trás de todas as Artes literárias, sejam estas realizadas através da prosa ou do verso. É neste sentido que se diz que Cervantes é o "Poeta nacional da Espanha", assim como Shakespeare é o da Inglaterra, isto apesar de a obra-prima de Cervantes, o *Dom Quixote*, aquela que lhe vale o título, ser escrita em prosa.

Aqui, usamos a terminologia mais comum, chamando todas essas Artes da Linguagem de *Literatura* e considerando-as em dois gêneros distintos, a Poesia e a Prosa. É evidente, como já temos repetido a respeito de outras Artes, que as duas mantêm relações estreitas e as fronteiras que as separam não são estreitas nem rígidas. Mas as diferenças entre uma e outra existem e vamos tentar estabelecê-las aqui.

A Poesia

A princípio, procurava-se distinguir a Poesia da Prosa por um critério puramente formalístico: a Poesia era realizada através do verso e este caracterizava-se pela presença da métrica e da rima. Essa distinção mostrou-se ineficaz quando alguns pensadores começaram a lembrar, primeiro, que a Poesia grega era metrificada, mas não rimada; depois, alguns Poetas românticos ressuscitaram o verso chamado *branco*, isto é, metrificado mas não rimado, e outros mais recentes aboliram não só a métrica mas também a rima.

Com isso, ficou claro que a métrica e a rima não podiam ser elementos considerados essenciais à

Poesia, nem pedras de toque para distingui-la da Prosa. Aprofundando-se então um pouco a reflexão estética, chega-se à conclusão de que as características essenciais da Poesia, aquelas que verdadeiramente a distinguem da Prosa, são o *ritmo* e a *imagem*, principalmente a *metáfora*. Como já dissemos a respeito de outras Artes, não é que o ritmo e a imagem não estejam presentes na Prosa. É uma questão de predominância: na Poesia, existe uma predominância do ritmo e da imagem, em benefício da criação daquela Beleza encantatória e daquela espécie de "Lógica superior" ou supralógica que levaram um grande poeta a afirmar, certa vez, que a Poesia era o resultado "dos melhores momentos dos mais altos espíritos".

Já na Prosa, a predominância da exposição e da narração é maior do que a do ritmo e das imagens. A Prosa é, por isso, menos pura e elevada do que a Poesia; em compensação, é mais rica, mais complexa, mais humana e, consequentemente, mais dotada de poder de comunicação com a maioria.

Três são as espécies principais de Poesia: a *lírica*, a *épica* e a *filosófica*. A lírica é mais pessoal, subjetiva e confessional; nela, para usar a expressão de James Joyce, "o poeta manifesta sua imagem em relação consigo mesmo". Na Poesia épica, o poeta fala a respeito de outros, ou, mais precisamente, das ações de outros. É uma Poesia narrativa, ligada quase sempre às ações heroicas, aos grandes movimentos de uma coletividade, de uma comunidade grande ou pequena, não importa, desde que a ação seja, ao mesmo tempo, excepcional e representativa. As *Elegias de Duino*, ou os *Quatro Quartetos*, de T. S. Eliot, são exemplos típicos de Poesia lírica. *A Ilíada*, e a *Odisseia*, de Homero, são poemas caracterizadamente épicos.

A Poesia filosófica é mais reflexiva e conceitual do que as outras. Seria, quase, uma espécie de meio-termo entre as duas: enquanto na lírica o poeta fala de si mesmo, e na épica dos outros, na filosófica ele reflete sobre o mundo, sobre o destino do homem em geral e sobre o seu em particular.

Mas, como já dissemos antes, essas distinções são teóricas e a Arte excede sempre tudo isso: às vezes, numa obra só, o poeta faz uma síntese de todas essas espécies poéticas e consegue, ainda assim, fundir todas elas numa unidade superior. É o que acontece, para ficar num exemplo que basta para todos, com *A Divina Comédia*, de Dante, na qual o personagem principal é o próprio poeta, que, revelando seu mundo interior, reflete sobre o destino do homem no mundo, narra uma ação muito peculiar e termina, assim, criando um universo no qual entramos e do qual saímos como de uma caminhada épica, de um sonho poderoso e estranho.

O Romance, a Novela e o Conto

Durante muito tempo, a distinção entre Romance e Novela foi feita pelo tamanho da obra: uma novela era um romance contado em poucas páginas. Mas é suficiente raciocinarmos um pouco para ver que tal distinção não satisfaz. Ela se baseia na pura quantidade; e, depois, vem o problema de decidir qual é o limite de palavras passado o qual a novela seria "promovida" a romance.

Os críticos e estetas contemporâneos, apercebendo-se da insuficiência desse critério procuraram outro: estabeleceu-se que a distinção entre o Romance e a Novela deveria ser feita através da natureza de ambos e, a partir daí, começaram as investigações no sentido de encontrá-la.

Parece que, até agora, a melhor distinção é aquela que afirma ser o Romance mais psicológico, mais introspectivo, e a Novela mais incidental e de ação. Lembremos ainda uma vez: é uma questão de predominância. A afirmação feita não significa que, numa novela, não se cuide da psicologia dos personagens. Significa, apenas, que, nela, a psicologia é revelada mais através de ações, de acontecimentos, de incidentes; enquanto que, num romance, a ação exterior tem importância na medida em que desencadeia, no universo psicológico do personagem, seus conflitos e problemas.

Assim, o *Dom Casmurro*, de Machado de Assis, apesar de ser uma obra curta, é um romance; e

Guerra e Paz, de Tolstoi, apesar de imensa, é uma novela épica típica. *Madame Bovary*, de Flaubert, é um romance; e *Dom Quixote*, de Cervantes, apesar do seu tamanho, é uma novela épico-humorística, cujas fontes, enraizadas principalmente na novela de cavalaria, na novela picaresca, na epopeia e nos contos italianizantes da Renascença, tinham que levar necessariamente essa obra gigantesca para os caminhos de ação e incidentes da novela. Já na obra literária de Stendhal, encontramos fundidas as duas tendências: mas, se *A Cartuxa de Parma* tende mais para a novela, *O Vermelho e o Negro* é mais romance, no sentido de que a parte mais importante da obra é dedicada à análise psicológica de Julien Sorel e dos outros personagens importantes como a Senhora de Renal e Matilde de La Mole.

A respeito do Conto, distingue-se ele do Romance e da Novela porque estes apresentam, na ação, vários incidentes da vida de um personagem, enquanto que a ação do Conto gira em torno de um incidente só. Os contos tradicionais, feitos à maneira das narrativas orais das quais eles procedem, são mais aparentados com o espírito épico, de ação e incidental das novelas. É o que acontece, por exemplo, com os contos de Boccaccio, nos quais o acontecimento é mais importante do que as reações psicológicas dos personagens. Modernamente, os contos de um James Joyce, para ficar num só caso, são mais aparentados com a introspecção do Romance e com o espírito confessional da Poesia lírica.

O Ensaio

A meio caminho entre a Prosa criadora — a do Romance, do Conto e da Novela — e a Crítica que se pretende “científica”, temos essa forma do Ensaio, mais pessoal do que a Crítica. Era aquela forma de Prosa à qual Oscar Wilde chamava de “Crítica mais elevada”. As ideias de Oscar Wilde sobre o assunto estão reunidas no diálogo intitulado “A Crítica e a Arte — Com algumas notas sobre a importância de nada fazer.” Nesse diálogo, um dos personagens afirma a superioridade da Arte, que é criadora, sobre a Crítica, meramente interpretativa. Diz ele:

> “Nos melhores tempos da Arte não havia crítica de arte. O escultor arrancava do bloco de mármore os membros alvinitentes do grande Hermes que nele dormitava... Faziam vazar o bronze em fusão no molde de terra, e a lava incandescente resfriava-se em nobres curvas e tomava os contornos do corpo de um deus... O artista era livre. Apanhava no leito do rio um pouco de argila plástica e, com auxílio de um instrumento de ouro ou de madeira, dava-lhe formas tão admiráveis que ela ia servir de brinco aos mortos... Depois pintava efebos vermelhos e pretos, em atitude de quem corre; cavaleiros, armados com exóticos escudos heráldicos e elmos estranhos, conduzindo carros em forma de conchas ou cavalgando ginetes empinados; deuses tomando parte em festins ou realizando prodígios; heróis vitoriosos ou abatidos pela dor.”

Isto, quanto à criação nas Artes plásticas. Na Literatura, segundo o mesmo personagem do diálogo de Wilde, sucederia coisa semelhante. Os Poetas trágicos ou épicos, como Homero, podiam representar

> “Polixena, a filha de Príamo, ou então Ulisses, sutil e velhaco, amarrado ao mastro, a fim de ouvir sem risco o canto das sereias, ou percorrendo o Aqueronte, no qual espectros de peixes se debatem nas águas límpidas; ou ainda mostrando os Persas, revestidos de saios e mitras, fugindo dos Gregos, em Maratona, e as galeras chocando-se com as proas de bronze na estreita baía de Salamina... A Vida inteira, aliás, pertencia-lhes, desde os vendilhões dos mercados aos camponeses reclinados sobre seus mantos nas encostas das colinas; desde a ninfa oculta entre os loureiros e o fauno tocador de flauta, até o Rei que

> os escravos conduzem sobre seus ombros reluzentes de óleo, em um palanquim ornado de cortinas verdes e que é abanado por ventarolas feitas de plumas de pavão. Homens e mulheres... desfilavam diante deles, que os analisavam e se assenhoreavam de seus segredos. Com a forma e a cor, eles edificavam um novo mundo.”

Num caso ou noutro, continuava o personagem — Ernesto, de nome — a grande vantagem que os artistas levavam, fossem pintores ou poetas, era não serem perturbados em seu trabalho de criação pelas conversas pedantes dos eruditos de toda espécie. Diz ele:

> “Ninguém perturbava o trabalho do artista... Conselhos não o aborreciam... Não havia tolos congressos... dando aos medíocres oportunidade de gritar...”

O outro personagem, Gilberto, está de acordo com o amigo a respeito da tolice dos eruditos. Mas sustenta que somente a crítica deles é que é inferior à Arte, como forma de criação. A forma elevada de Crítica, que é o Ensaio feito a partir das obras de arte, esta é, talvez, a forma mais pura e refinada de Arte. Sua opinião vem da tese de que a Vida é grosseira e desorganizada; a Arte, recriando a Vida, torna-a mais bela e mais perfeita; entretanto, como mantém ainda, com a Vida, uma relação próxima, possui, ainda, alguma coisa da grosseria da Vida; já o Ensaio, que parte das reflexões feitas, não a partir da Vida, mas a partir do universo já mais recriado e purificado da Arte, é mais refinado e mais puramente artístico do que a Arte e a Literatura. Diz ele:

> “A Vida é informe e suas catástrofes atingem de forma odiosa os que menos as merecem. Há um horror grotesco em suas comédias, e suas tragédias são uma grande farsa... Quão diferente é o mundo da Arte!... Não há estados de alma ou paixões de qualquer espécie que a Arte não possa nos proporcionar, e aqueles dentre nós que descobriram seu segredo podem estabelecer antecipadamente o que as suas experiências vão produzir.”

Esse personagem de Wilde diz que, enquanto os escritores e artistas criadores têm que partir do mundo e da vida para a criação de sua obra, os ensaístas, graças ao trabalho anterior dos artistas, podem desviar “os olhos do tumultuoso caos da existência real”. Mas, involuntariamente talvez, termina prestando sua reverência aos verdadeiros criadores, porque os melhores trechos de sua prosa são aqueles nos quais ele resume as Epopeias gregas e a *Divina Comédia*, de Dante, e também porque, na sua definição, o Ensaio é “uma criação feita a partir de outra criação”, o que aproxima sua Arte da Arte menor dos atores ou instrumentistas, isto é, daqueles que partem do texto teatral ou das composições dos outros a fim de realizarem sua obra, na qual o elemento de interpretação predomina sobre o de criação.

CAPÍTULO 34

As Artes de Espetáculo

A Ação e o Espetáculo

Quando falamos a respeito da classificação das Artes esboçada por Dessoir, referi-me, de passagem, ao fato de que não considerava muito apropriado o nome de "associações" que aquele pensador reserva ao Teatro, ao Cinema, à Ópera e ao Balé. O de "Artes de síntese" preferido por outros estetas é melhor. Mas, de qualquer maneira, ainda dá ideia de que essas Artes são formadas através de sínteses de outras Artes, reunidas num todo mais complexo. Assim, se adotamos, aqui, uma vez ou outra esse último nome é somente para facilitar a comunicação do pensamento aqui exposto com outros livros que tratam do mesmo assunto.

De fato, em nossa opinião pessoal, o nome que conviria melhor às Artes do tipo do Cinema, do Teatro, da Ópera e do Balé seria o de *Artes de Espetáculo*. Em todas elas, está presente uma *ação*, a narrativa de um acontecimento sucedido a *personagens*; e se isso acontece também com o Romance, a Novela e o Conto, estes não possuem, porém, a presença de figuras humanas *atuando* num cenário único ou variado, num conjunto de *espetáculo* que, com as variantes naturais convenientes à essência de cada um deles, é, porém, característica comum e fundamental do Cinema, do Teatro, da Ópera e do Balé.

A Ópera e o Balé

De qualquer maneira, mesmo que se conserve o nome de Artes de Síntese, devemos lembrar que tais Artes devem corresponder a ele, isto é, devem as obras ligadas a elas resultar realmente de uma *síntese* e não de uma *mistura*, o que é coisa bastante diferente. Por exemplo: a se aceitar a ideia de que o Teatro resulta de uma síntese da Literatura com as Artes plásticas, uma peça não deve ser a mistura de uma Novela com a Arquitetura do cenário e com aquela espécie de Escultura e Pintura animadas presentes no palco através dos personagens e das roupas; tudo isso deve ser fundido e plasmado, através de uma síntese, na criação de uma outra Arte.

Por outro lado, as tentativas artificiais de reunir duas ou mais Artes para a criação de outras novas, buscadas unicamente pelo desejo de inovar a qualquer preço, devem ser encaradas com cautela. As Artes de síntese já estão mais ou menos estabilizadas e as que apareceram até agora foram aquelas que o espírito humano exigiu. Esta afirmação, porém, não implica num desconhecimento das possibilidades de renovação pelo progresso técnico em certas áreas da Arte: o aparecimento do Cinema, por exemplo, trazendo a possibilidade do flagrante do rosto humano aumentado e trazido para bem perto do público veio trazer uma contribuição enorme à Mímica, permitindo, muito mais do que num palco, que o ator expresse uma paixão sem palavras, mediante a exclusiva expressão da fisionomia.

Uma outra observação a se fazer sobre as Artes de síntese é que, em virtude mesmo de seu caráter complexo, todas elas apresentam duplicidade de linhagens, predominando, em cada uma, ora o espírito

de uma ora o de outra das Artes consideradas como fundidas na Arte nova. A Ópera, por exemplo, seria resultado da fusão do Teatro com a Música. Por isso, no seu campo, teríamos uma linhagem mais *teatral* e dionisíaca, e outra mais *musical*, apolínea e pura. Uma ópera como *Otelo*, de Verdi, pertence ao primeiro grupo: nela, a ação teatral e a violência das paixões recebem um tratamento especial, possuem um relevo quase tão importante quanto o da peça original. Já nas óperas de Mozart, a música é mais importante do que o desenrolar da ação, que nós quase *esquecemos*, podendo *ouvi-las*, somente, sem grande perda para a fruição. Wagner tentou um desenvolvimento paralelo e uma atenção igual dispensados à parte musical e à teatral da Ópera. Não esqueçamos, porém, que uma coisa é o Teatro que lança mão da Música como Arte auxiliar — como sucedia, entre outras, com a Tragédia grega — e outra coisa é a Ópera, Arte *aparentada* com o Teatro mas que não é mais Teatro.

Coisa semelhante podemos dizer a respeito do Balé, resultado da síntese efetuada entre a Música, a Dança e a narrativa, a ação do Teatro: num balé como *O Lago dos Cisnes*, por exemplo, a importância da ação teatral e dionisíaca é muito grande; já no Balé mais moderno, esboça-se uma preferência pela linhagem mais musical e plástica, isto é, uma busca maior da pureza rítmica e do equilíbrio apolíneo da Dança.

O Teatro e o Cinema

O Teatro tem estreito parentesco com o Cinema, mas, ao mesmo tempo, os dois possuem características próprias e diferenças bastante acentuadas. O parentesco principal consiste no fato de ambos resultarem de uma síntese de *espetáculo visual*, por um lado, e de *ação* desempenhada por personagens, por outro. Entretanto, as diferenças entre os dois são também substanciais, como acabamos de acentuar.

Em primeiro lugar, o papel que o espetáculo visual exerce no Teatro é menos importante do que a ação narrada através das falas e atos dos personagens; no Cinema sucede o contrário, existindo até alguns teóricos radicais que só consideram puro o Cinema mudo.

Maurice Nédoncelle faz a respeito dessa predominância do espetáculo visual no Cinema uma observação muito aguda, quando afirma:

> “Um cego pode entender uma peça, ou mesmo representá-la, sem perder sua substância. Ele adivinha os gestos, a não ser que se trate de uma *grande máquina*. Acredito mesmo que é preciso fechar os olhos para compreender certas belezas de *Berenice* e fruí-las completamente. Uma peça que resiste ao radioteatro (isto é, que mostra que é capaz de dispensar o espetáculo visual e viver somente pelos diálogos) provou suas qualidades: foi escrita por quem entende do ofício. No filme, ao contrário, o centro organizador é visual, apesar de todos os recursos de síntese de que ele dispõe ou que restam ainda por descobrir. Nele, as palavras e a música são feitos para uma moldagem espacial. Sobretudo se dispuser, um dia, de relevo, a ponto de transportar os cenários para a sala, o Cinema afirmará sua originalidade em relação ao Teatro, oferecendo o espaço condutor de uma ideia e dando-o, assim, pela predominância de uma encantação visual que não nos fixa num lugar só mas sim que nos transporta para todos. O Cinema é uma Escultura animada com poderes mágicos, uma Escultura com diálogos, ainda por cima. O Teatro não é tão invasor: ele aspira o expectador, em vez de se estender até ele. Apenas reforma o espaço cênico; atrai a plateia para o palco e sua autoridade mais distante é antes de mais nada verbal, e apenas subsidiariamente gesticular e visual.” (*Introduction à l’Esthétique*, ed. já cit., p. 118-119.)

Deixando de lado as possibilidades técnicas futuras, a que Nédoncelle parece atribuir demasiada importância — uma vez que o relevo não trará mudança essencial nenhuma ao Cinema —, guardemos de suas palavras essa diferença fundamental entre Cinema e Teatro, o primeiro mais visual e plástico, o segundo mais verbal e literário. É por isso que, no Teatro, a parte literária é tão importante que, apesar de uma peça só se completar mesmo com a encenação, a leitura de seu texto oferece, ao leitor, o que a obra tem de fundamental. Essa parte literária, de ação e verbal da peça é imutável e sobrevive, se a peça é boa, aos variados tipos de encenação em moda durante a passagem do tempo.

Já a leitura do argumento de um filme dificilmente dará ideia da obra. O argumento, em vez de ser, como a peça escrita, a parte mais importante da obra toda, é apenas um roteiro inicial, do qual o diretor partirá para a criação da obra verdadeiramente cinematográfica, que só estará realizada no mais essencial depois que tudo aquilo for transformado em *imagem*. Enquanto "clássico", em Teatro, é o texto de Sófocles ou Shakespeare, em Cinema será a grande montagem visual e plástica, de ação e movimento, de Eisenstein ou Chaplin.

Agora, aqui, como sempre, é preciso evitar que as radicalizações e "purezas" geométricas das definições teóricas prejudiquem o campo da criação. Se o Cinema é mais visual e plástico do que verbal, isso não significa que o único Cinema legítimo seja o mudo. Aliás, o Cinema nunca foi inteiramente mudo: mesmo os filmes de Chaplin, por exemplo, de vez em quando lançavam mão de letreiros para explicar situações ou para comunicar diálogos indispensáveis ao entendimento da história. O que deve ser lembrado sempre é que, num filme, só devem entrar, mesmo, as palavras indispensáveis, isto é, o filme deve ser concebido como se o Cinema ainda fosse mudo, sendo, porém, substituídos os letreiros que eram usados nos primeiros tempos do Cinema, por breves palavras que os substituam.

Por outro lado, no Teatro, se se levar a extremos o aspecto "literário" do texto, o espetáculo terminará negligenciado e o próprio Teatro entrará em decadência. Todas as grandes fases de criação no Teatro de todos os países têm sido momentos em que os grandes autores teatrais souberam unir as grandes criações poéticas da Comédia ou da Tragédia ao senso do espetáculo, à vida do palco, com atores e cenas que tinham muito de Circo, com o texto literário formando uma unidade harmoniosa com vários outros elementos espetaculares de encantação — a música, o malabarismo dos atores, o ritmo, o canto. Guardemo-nos das estreitezas sistemáticas dos teóricos que, se tivessem vez no tempo em que surgiu o Cinema, talvez tivessem condenado os filmes de Chaplin, dizendo que aquilo não era Cinema, e sim Mímica filmada — do mesmo jeito que hoje condenam certas obras-primas cinematográficas chamando-as de "peças de teatro filmadas". É verdade que existe um Teatro intimista e psicológico que não abre perspectivas ao Cinema em suas obras. Mas existem outras formas de Teatro, mais épicas, que já têm fornecido assunto para grandes filmes. Basta citar o caso do Teatro japonês, do qual saíram os filmes de "samurai", uma das grandes contribuições oferecidas ao mundo moderno pela arte do Cinema.

Cinema — Arte e Meio de Comunicação

Finalmente, para concluir, examinemos um problema que tem sido ultimamente posto em moda pelos teóricos contemporâneos: o de saber se o Cinema é uma Arte ou um meio de comunicação.

É claro, antes de mais nada, que toda e qualquer Arte é um meio de comunicação: mas não é neste sentido que o problema e seus termos são colocados. Trata-se, antes, de colocar o Cinema, juntamente com a Televisão e o Rádio, entre os instrumentos de que se vale uma sociedade tecnologicamente desenvolvida para a comunicação de massas.

Creio que se deve, no caso, fazer uma distinção cuidadosa: a pedra de toque para avaliar a questão será sempre a predominância, em cada caso, da *criação* ou da *divulgação*. Se uma obra é feita para o Cinema, em termos de *criação* da Beleza, através de uma ação narrada principalmente através da

imagem, temos o Cinema como Arte, colocada em pé de igualdade com todas as outras. Se, porém, o aspecto predominante é o da *divulgação* ou da *informação*, então temos o Cinema como Arte menor ou mesmo como mero meio de comunicação de massas, caso em que perde toda, ou quase toda, sua importância estética.

Seria, portanto, alguma coisa de semelhante ao que ocorre com o Teatro, verdadeiramente artístico e criador, comparado com o sociodrama ou com o psicodrama; e para ficar em poucas palavras sobre um assunto complexo, baste o que aqui fica dito.

LIVRO VI

OS MÉTODOS DA ESTÉTICA

CAPÍTULO 35

A Estética Filosófica

Os Princípios Axiológicos da Estética

As reflexões que reuniremos aqui completam, de certa forma, a introdução metodológica que procuramos fazer, no Livro I, aos problemas estéticos. Conforme acentuamos ali e noutras ocasiões, talvez o problema fundamental da Estética seja, por um lado, o de encontrar princípios axiológicos firmes que fundamentem seu estudo; por outro, o de conciliar o objetivismo que se exige de um ramo do conhecimento com os dados estéticos, os dados da experiência e da criação artística, instáveis e variados, complexos e mutáveis por sua própria natureza; e finalmente, em terceiro lugar, distinguir as variações legítimas do gosto individual daquilo que os estetas pós-kantianos mais radicais querem chamar de *relatividade do juízo estético*. Moritz Geiger chega, mesmo, a dizer:

> "Poderia se considerar a história da Estética como a história das tentativas feitas para resolver o dilema causado pela relatividade do juízo e da experiência, por um lado, e a objetividade da ciência por outro, fixando esse instável material de experiências e juízos relativos no rígido conjunto de um sistema estético objetivo." (Ob. cit., p. 17.)

A Estética que acredita ser isso possível é a chamada *filosófica*, também chamada, às vezes, normativa, metafísica, "estética de cima" etc. Antes, porém, de passar à análise de seus princípios fundamentais, é necessário precisar certas coisas a respeito do texto de Geiger, acima citado.

Princípios da Estética e Regras da Arte

Esclareça-se, antes de mais nada, que uma coisa é a relatividade do juízo estético — de existência bastante discutível, conforme já estudamos antes — e outra coisa são as legítimas variações de gosto pessoal; em segundo lugar, lembremos que a palavra "ciência" só deve ser empregada, a respeito da Estética, no sentido amplo de "conhecimento", da mesma maneira que acontece com a Filosofia em geral; finalmente, recorde-se que a verdadeira Estética filosófica não pretende, de maneira nenhuma, fixar os dados da experiência, da criação artística e do juízo estético "no rígido conjunto de um sistema estético objetivo", porque a Estética filosófica é objetiva, mas não é um "sistema rígido": é mais orgânica do que sistemática. Parte de princípios definidos e de afirmações; depois daí, porém, é a mais aberta de todas as Estéticas, pois abre portas a todos os métodos, que ela termina por incorporar a seu todo orgânico.

As Estéticas sistemáticas que se afastem dessa linha geral são apenas *contrafações* da Estética filosófica. Como já foi salientado antes, a nenhuma pessoa de bom-senso ocorrerá a ideia de que a Estética filosófica pretenda ou possa ensinar ao artista as regras que deverão orientá-lo em seu trabalho criador.

Assim, é necessário distinguir, no campo estético, os *primeiros princípios*, de caráter filosófico,

axiológicos, abstratos, e as *normas da Arte*. Aqueles, ficam situados numa posição bastante afastada da criação artística e são puramente abstratos; as regras da Arte é que são mais práticas, concretas e determinadas; sendo que, mesmo neste campo, já se disse, antes, que o papel fundamental é o da imaginação criadora, ligada à intuição da *forma*. Desse modo, o que a Estética filosófica reivindica, quanto a esse assunto, é, por exemplo, o direito de

> "julgar o valor das escolas artísticas, assim como a verdade ou a falsidade, a influência boa ou má de seus princípios". (Jacques Maritain, *Arte e Escolástica*, ed. cit., p. 185, nota 92 ao cap. VI.)

O Esteta e o Artista

Eis aí, resumido por Maritain, um exemplo típico da maneira de proceder pela qual deve se pautar a verdadeira Estética filosófica. O pensador analisará, para ficar num caso a que já aludimos, o princípio geral das relações da Arte com a Natureza e chegará à conclusão de que "em certa medida, o artista faz sempre violência à Natureza" (Maritain), de que "a representação de um objeto é a *condição prévia*, mas não o conteúdo de seu valor artístico" (Geiger). Afirmado esse princípio de ordem geral — e, portanto, um dos chamados primeiros princípios do campo estético — pode o esteta condenar, como ilegítima, a afirmação dos "naturalistas" de que a Arte deve proceder como a Ciência, na pura e simples imitação da Natureza e na análise da Vida e do Mundo pelo método experimental.

Agora, nem por isso, o esteta que mereça esse nome vai condenar as obras de arte "naturalistas". Estas não se originam da teoria errada da "escola naturalista", mas sim da imaginação criadora do artista que, a despeito de si mesmo, apesar dos erros de seu pensamento abstrato, pode criar uma grande obra. Condenar o princípio, não importa em deixar de reconhecer que um artista que sustenta esse princípio falso pode ser um grande artista e criar uma obra genial. Como afirma, ainda, o mesmo Jacques Maritain,

> "para julgar o artista ou o poeta, estas considerações (teóricas) são radicalmente insuficientes: o que interessa, antes de tudo, é discernir se, no caso, se trata de um *artista*, de um *poeta*, isto é, de um homem que possui, verdadeiramente, a virtude da Arte, virtude prática e criadora, e não especulativa. Um filósofo, se seu sistema é falso, não vale nada, porque então só pode encontrar a Verdade por acaso. Já um artista, se seu sistema é falso, pode ser algo e algo grande, porque pode criar a Beleza apesar de seu sistema e a despeito da escola de arte em que se apoia". (Ob. e p. cits.)

A Relatividade do Juízo Estético

Fica portanto bastante claro que a Estética filosófica não pretende deduzir regras diretamente aplicáveis à criação da obra de arte: se o pretendesse, estaria exorbitando de suas funções, saindo do campo especulativo, que é o seu, para entrar no criador, que é da Arte. Para usar uma expressão de Derisi (em *O Eterno e o Temporal na Arte*, p. 35), seria, esse, um absurdo igual ao "daqueles que pretendem deduzir, da Filosofia da Natureza, a classificação de determinado ser vivo na escala zoológica".

Os pensadores que não aceitam os fundamentos da Estética filosófica, objetam, porém, que, mesmo nesse campo dos primeiros princípios, as variações do gosto individual se ampliam até uma relatividade do juízo estético, que não permite as afirmações, para eles dogmáticas, da Estética normativa. A tais pensadores, devemos lembrar de novo, primeiro, que uma coisa é a variação do gosto, segundo as épocas e os indivíduos, e outra seria a relatividade do juízo estético; em segundo lugar, acentuemos que, mesmo assim, a margem de erro nos julgamentos não é tão grande como eles pensam. É verdade que uma pessoa

pouco familiarizada com a Arte pode julgar *feia* uma obra que, apenas, apresenta uma forma nova de Beleza, uma forma à qual ela não está habituada e que, portanto, estranha, por ser *diferente*. É verdade, também, que cada época e cada Cultura tem seu gosto peculiar. Mas a própria experiência empírica, a própria observação dos fatos estéticos em tempos e espaços variados, termina revelando uma unanimidade dos melhores espíritos a respeito dos artistas colocados acima da média, isto qualquer que seja o tipo de Cultura ao qual eles pertenceram. Com o desenvolvimento dos estudos estéticos, vemos hoje, claramente, que os miniaturistas persas ou irlandeses, que os geniais pintores anônimos das cavernas de Altamira, que os escultores hindus ou os pintores australianos que pintam seus deuses em cascas de árvores realizam a Beleza a seu modo, da mesma maneira que Miguelângelo na Capela Sistina. Também é comum que um ciclo cultural considere o que o antecedeu "decadente', "errado" ou "feio", no que concerne às criações do campo estético: mas passada a fase de paixão, o sereno julgamento estético reabilita aquela época "decadente" de Cultura, mostrando que aquilo que julgavam errado e feio, nela, era, apenas, uma maneira *diferente* de encarar a Beleza. É o que acontece, para ficar num caso recente, com os pré-rafaelitas e com a chamada "arte nova" do tempo do "ferro batido", ambos reabilitados pelos críticos e estetas, às vezes até contra a má vontade dos artistas contemporâneos, a maioria deles orientada numa direção bastante diferente.

Assim, ressalvadas as dificuldades de caráter psicológico e social — preconceitos, falta de familiaridade e de convivência com as obras de arte, diferenças culturais, distância no tempo e no espaço etc. — existe um acordo, uma unanimidade mesmo, quanto às afirmações essenciais do campo estético. O gosto, encarado desse modo, não é arbitrário como se pensa, de modo que, nem que fosse por isso, não deveria ser alargado até a afirmação da relatividade dos juízos estéticos. Existe a possibilidade de erro, é verdade, mas somente quando não se levam em conta as ressalvas já feitas. Além disso, mesmo um esteta que, como Kainz, não tem grande simpatia pela Estética filosófica, afirma que a margem de erro pode ser controlada e ultrapassada. Diz ele:

> "É perfeitamente possível valorar... as valorações estéticas, os juízos de gosto, distinguindo-os, neste sentido, em bons e maus, amadurecidos e imaturos, cultivados e incultos. Daí a possibilidade de considerar como erros certas falsas valorações em matéria de Estética. Entretanto, também os erros têm suas leis e o conhecimento não precisa fugir diante deles, uma vez que não são algo simplesmente fortuito, arbitrário e irracional." (Ob. cit., p. 257-258.)

Em suma, o que a Estética filosófica pretende é, tão somente, o direito de afirmar esses primeiros princípios e as essências, sem os quais a Estética seria apenas uma mera apreciação empírica das obras de arte, da criação e da fruição. Como veremos depois, foi a isso que quase nos levaram as ideias dos estetas empiristas, tendo, à frente, a figura de Gustav Theodor Fechner. Por mais respeitáveis e úteis que tenham sido seus esforços, por um lado, por outro lado eles introduziram um verdadeiro caos no campo da Estética, e as primeiras cautelosas manifestações de regresso a uma Estética filosófica começam a despontar nos melhores espíritos contemporâneos. O mesmo Kainz, por exemplo, já se afastando dos estetas psicologistas que tanto o marcaram, afirma, à certa altura, que "a Estética se distingue da Psicologia porque nela se faz valer o ponto de vista do valor". E Moritz Geiger — que não é, no sentido estrito, um adepto da Estética filosófica — vai mais longe, chegando a dedicar todo um parágrafo de sua excelente obra ao que ele chama de "necessidade da Estética filosófica". Aí ele conclui suas ideias de modo veemente, dizendo:

> "Será missão da Estética futura volver a ligar cautelosamente com a Filosofia os fios que Fechner cortou com tanta arrogância. Para chegar a pontos de vista axiológicos, os únicos

> que podem fazer, da Estética, não uma caixa de alfaiate, mas uma disciplina sistemática, não é o método empírico o indicado. *Só da Filosofia se pode esperar a salvação*.” (Ob. cit., p. 115.).

As Essências na Estética e na Arte

Na verdade, por maiores que sejam as desconfianças contemporâneas contra a Filosofia, há de se reconhecer que os problemas e os termos que povoam o campo estético têm de ser definidos pela Filosofia — ou não serão definidos de modo nenhum. É à Filosofia que temos de recorrer quando discutimos se a Arte pode ser aristocrática, isto é, dirigida a uma elite espiritual, ou se qualquer Arte que não vise à educação do Povo (ou não esteja à altura de ser por ele entendida e aceita) é por natureza condenável. É também da Filosofia que temos de nos valer para estudar se a Arte é um jogo ocioso e gratuito, ou não; se a Arte é uma forma pura de deleitação e de prazer estético, ou se deve obrigatoriamente ter objetivos didáticos, de natureza ética, religiosa ou política; as relações da Arte com o Estado e o Poder, com a Moral e com a Ciência — tudo isto só pode ser estudado sob o ponto de vista filosófico.

Finalmente, uma outra diferença de posição existente entre os estetas filosóficos e os empiristas, consiste no fato de que os primeiros sustentam a existência de essências firmes e imutáveis, presentes por trás e colocadas como fundamento das existências particulares que são as obras de arte. Os estetas filosóficos afirmam, por exemplo, que as tragédias apresentam, durante os séculos, as variações acidentais próprias a cada época e a cada Cultura, mas têm, todas, a unificá-las e a defini-las como *tragédias*, uma essência imutável, o Trágico.

Já os empiristas sustentam a não existência das essências: para eles não existe o *Trágico*; existem a tragédia grega, a inglesa elizabetana, a “tragédia moderna” etc. Quer dizer: para eles, o Trágico — a concepção geral da tragédia — varia com o tempo. O brasileiro Paulo Mendonça, por exemplo, é um desses, pelo que se depreende de seu ensaio *A Tragédia — Hipóteses e Contradições Surgidas na Procura de uma Definição*, Anhembi, São Paulo, 1953. Ele afirma a existência de *tragédias*, mas diz que “*a Tragédia* propriamente dita é apenas uma palavra” (p. 19). Depois, ainda por esse fato de não aceitar a existência do Trágico e de, consequentemente, não distingui-lo do Dramático, Paulo Mendonça enumera, como pertencentes a um gênero só, tragédias, como as de Sófocles, e dramas como os de Strindberg. Diz ele, considerando o Trágico como uma coisa “fluida”, isto é, variável de acordo com as épocas e as culturas:

> “A concepção da tragédia, por participar da natureza fluida das concepções em geral, *modificou-se com o dissolver das gerações*, acomodando-se sucessivamente em diferentes molduras, a ponto de não a reconhecermos, quase, passando de Sófocles a Shakespeare, de Shakespeare a Racine, de Racine a Dumas Filho, de Dumas Filho a Strindberg ou Ibsen, de Ibsen a Eugene O’Neil ou Jean Anouilh.” (Ob. cit., p. 16.)

O ensaio de Paulo Mendonça é excelente e cheio de sugestões; o que eu disse até aqui sobre ele não implica em restrições à sua qualidade, mas apenas numa diferença de posição. Inclusive, apesar desse, a meu ver errôneo, agrupamento de tragédias e dramas como se fossem uma coisa só, Paulo Mendonça contradiz as duas afirmações feitas acima quando afirma:

> “No entanto, apesar da dificuldade que muitos encontram para aceitar esta verdade, todos esses autores, por desigual que seja o seu valor, por díspares que tenham sido os seus motivos e suas intenções, para não falar de seus processos de realização, escreveram tragédias no mais verdadeiro sentido do termo.” (Ob. cit., p. 16-17.)

Ora, só existe uma maneira de considerar a existência de “tragédias no mais verdadeiro sentido do termo”: é definir o Trágico, isto é, aquilo que existe de essencial e comum em todas as tragédias, por mais que difiram elas no que existe de acidental; aquilo que está presente nas tragédias de Sófocles, de Shakespeare e de Racine, assim como o Dramático está presente nos dramas de Ibsen ou Strindberg.

Agora, é verdade que, durante muito tempo, principalmente por influência dos teóricos franceses classicizantes, coisas que são acidentais, na Tragédia, foram tomadas como essenciais do Trágico: a regra das três unidades foi uma delas. Depois, esses mesmos franceses, com Boileau à frente, tiveram uma preocupação sectária de “pureza” da tragédia que os gregos, de fato, nunca sustentaram: a tragédia grega é muito mais “impura” do que a tragédia jansenista de Racine, por exemplo. Foi por causa desse entendimento sectário, desse fato de tomar por essencial o que era acidental, que Voltaire chegou ao absurdo de considerar Shakespeare inferior a Racine, por ser “impuro”, comparado com este. Ele diz que Shakespeare, nisso semelhante a Lope de Vega e Calderon de la Barca, é “uma bela natureza, mas bastante selvagem”. E continua, manifestando sua estranheza de francês: “Nenhuma regularidade, nenhuma postura, nenhuma arte; baixeza misturada com grandeza, bufoneria com o terrível: é o caos da tragédia...” Quer dizer: Voltaire não se apercebeu de que o Trágico é a categoria *fundamental* das tragédias, mas não é, de modo nenhum, a *exclusiva*. Rebela-se contra a existência de cenas cômicas nas tragédias de Shakespeare e diz: “Não existem bufões no *Édipo* e na *Electra* de Sófocles.” É verdade que, nas tragédias shakespearianas o contraste entre o trágico fundamental da ação e as cenas cômicas é mais acentuado; mas não é verdade que nas tragédias gregas não houvesse a presença de outras categorias, além do Trágico; nas tragédias de Racine, sim, existe um equilíbrio e uma pureza muito maiores: em compensação, elas são muito menos fortes e complexas do que as de Shakespeare; e mesmo numa tragédia como a *Antígona*, de Sófocles, o soldado que vem comunicar a Creonte o sepultamento do cadáver de Polinices é um meio-bufão que empresta um matiz cômico bastante acentuado às duas cenas em que aparece.

Assim, e lembrando mais uma vez o que já foi dito sobre isso anteriormente, acredito que somente uma Estética filosófica que defina firmemente os princípios gerais e as essências, pode abrir caminhos para a ordenação e a sistematização dos dados e problemas estéticos. Principalmente porque, como dissemos antes, a Estética filosófica, depois de aceita sua proposição inicial, é a mais aberta de todas e incorpora ao estudo do campo estético as contribuições trazidas por todas as outras.

CAPÍTULO 36

Fechner e a Estética Empirista

Kant e a Estética Filosófica

Em relação à Estética, Kant desempenha um papel que não deixa de ser curioso: considerado um esteta “metafísico”, “idealista” etc. — em vista das características de sua *análise transcendental* — foi, porém, de suas teorias sobre a Beleza que decorreram as tentativas de destruir a Estética filosófica. Aliás, essa contradição marca todo o pensamento kantiano: e apesar de Heidegger afirmar que, na *Crítica* kantiana, se encontram, implícitos, os fundamentos de uma verdadeira Metafísica, não são poucos os pensadores que acusam Kant de ter intentado, com ela, a destruição da Metafísica e da própria Filosofia.

De fato, foi depois que Kant afirmou ser a Beleza uma construção do espírito do sujeito que se estabeleceu, como dogma, a relatividade do juízo estético, segundo os pós-kantianos inteiramente dependentes do gosto particular de cada pessoa. Como decorrência, logo viria a impossibilidade de qualquer julgamento objetivo e do estabelecimento de qualquer norma que servisse de fundamento ao juízo estético.

Outra decorrência fatal da Estética kantiana seria a de transformar a Estética num capítulo da Psicologia: se a Beleza é uma construção do espírito do sujeito, a Estética deve ser uma Psicologia da criação e da fruição da Arte; não pode estudar a Beleza nos objetos estéticos — quadros, poemas, sinfonias, esculturas, romances etc. — porque ela não se encontra ali, mas sim no espírito do sujeito. E como o advento dessa ideia coincidisse com o momento em que começam as suspeitas levantadas contra a própria Filosofia, foi esse, também, o momento em que se começou a considerar como única Psicologia legítima aquela que fosse praticada de acordo com “o rigor e os métodos experimentais da Ciência”. O pensador que se encarregou de codificar a nova Estética, chamada científica ou empirista, foi Gustav Theodor Fechner.

Método Dedutivo e Método Experimental

Repitamos, mais uma vez, a ideia central de Kant, tantas vezes já analisada aqui. Para Kant, segundo Victor Basch,

> “o caráter estético de um objeto não é uma qualidade deste objeto, mas uma atividade do nosso eu, uma atitude que assumimos em face desse objeto”. (Cit. por Denis Huisman, *A Estética*, ed. cit., p. 79.)

Ora, segundo Fechner, era partindo da ideia oposta — a de que a Beleza é uma propriedade do objeto — que os Estetas filosóficos faziam suas reflexões. Segundo Fechner, a Estética filosófica parte de princípios metafísicos gerais, superiores e, daí, por meio do método *dedutivo, de cima para baixo*, aplica a reflexão ao campo estético, procurando, assim, encontrar as leis capazes de conferir à Estética

sua firmeza no campo do conhecimento.

Entretanto, continua Fechner, é exatamente essa firmeza que a reflexão filosófica não consegue conferir aos estudos estéticos. Isso somente viria a ser conseguido se a Estética procedesse pelo caminho oposto: em vez de deduzir, de cima para baixo, princípios gerais para aplicar ao campo estético, a Estética deveria partir do estudo dos fatos estéticos, através do método psicológico e experimental; e assim, procedendo *de baixo para cima*, isto é, do estudo dos objetos particulares, é que se encontrariam os princípios gerais, não mais deduzidos abstratamente da Filosofia, mas sim determinados indutivamente pela experimentação.

A "Secção de Ouro" e a Beleza

Fechner ilustra, a seu modo, a maneira de proceder da Estética empirista, enquanto oposta à da Estética filosófica, a partir da antiga fórmula grega que define a Beleza como "unidade na variedade". Diz Fechner que a fórmula bem pode expressar uma verdade; mas que, assim como é, simplesmente afirmada e deduzida abstratamente de reflexões filosóficas, não contém o selo, a garantia da Ciência.

Então, partindo da célebre forma retangular da "secção de ouro", Fechner resolveu mostrar como, a seu ver, deveria proceder uma Estética empirista e científica. A "secção de ouro" era uma antiga preocupação de matemáticos, arquitetos e pintores antigos. Na Renascença, foi retomada como uma das formas mais comuns de composição em Pintura, sendo que a relação matemática dos lados e do corte do retângulo, ficou indissoluvelmente ligada ao nome do matemático Fibonacci. Segundo a série fibonacciana, o retângulo da "secção de ouro" deveria ter seus lados organizados de acordo com uma relação crescente, no qual o termo inicial de uma fosse o último da outra, sendo o segundo formado pela soma dos dois. A série, portanto, seria a seguinte, a partir da menor: 2/3, 3/5, 5/8, 8/13, 13/21 etc.

Organizado o retângulo de acordo com uma dessas relações, seria ele, ainda de acordo com a série, cortado em dois, de maneira que o retângulo total está para o maior assim como este para o menor. Toda uma série de quadros clássicos tem sua composição baseada no "retângulo áureo", na "áurea proporção", nomes pelos quais também é conhecido o "corte de ouro".

Nesses quadros, a "secção de ouro" e seguida conscientemente, deliberadamente. Fechner observou, porém, que o "retângulo áureo" era seguido, de maneira inconsciente, no formato de uma porção de coisas feitas pelo homem, como capas de livros, janelas, mesas etc. Era como se o retângulo correspondesse a um impulso natural à própria psicologia humana. E Fechner resolveu comprovar esse impulso, através de um processo psicológico; experimental.

Primeiro, fez uma série de cartões em forma de quadrilátero: as proporções entre os lados, porém, iam do retângulo mais estreito possível até o quadrado. Então, depois de prontos os cartões, ele os submeteu, num inquérito, ao maior número de pessoas de gosto "normal", constatando que a grande maioria dessas pessoas repelia os extremos do retângulo estreito e do quadrado, demonstrando preferência pela forma do retângulo de ouro. A conclusão de Fechner foi que, o retângulo por demais estreito, exagerava na variedade, enquanto que o quadrado tinha unidade demais, ou melhor, representava aquela forma pobre de unidade que é a uniformidade. Enquanto isso, o "retângulo de ouro" resumia, melhor do que todos os outros quadriláteros, *unidade na variedade*, e esse era o motivo da preferência demonstrada por ele. Ficava, assim, comprovado que Beleza era, realmente, "unidade na variedade"; não porém por uma simples fórmula abstrata, pressentida pelo método *dedutivo* da Filosofia, mas sim por meio de uma experimentação científica que, de baixo para cima, formulara a lei geral *indutivamente*, partindo do estudo da experiência e dos dados estéticos.

Aliás, a definição dada por Fechner à Beleza já mostra, muito bem, a direção fundamental que iria ele imprimir à Estética empirista. Diz ele:

> "Beleza é tudo aquilo que tem a propriedade de suscitar um prazer superior, um prazer não só sensível mas que resulta diretamente do sensível." (Cit. por Moritz Geiger, ob. cit., p. 77.)

Note-se que esta definição resume, perfeitamente, os dois esteios iniciais da Estética empirista. Na primeira parte, Fechner, influenciado por Kant, considera como Beleza "tudo aquilo que é capaz de suscitar um prazer": isto significa que, para ele, é muito mais importante a reação do sujeito diante do objeto do que as qualidades do objeto mesmo. Na segunda parte, quando Fechner observa que o sentimento estético "resulta diretamente do sensível", está acentuando, já, a primazia do estudo dos dados sensíveis no estudo da Estética, sendo que, desses dados estéticos, os mais importantes, sem dúvida, são os ligados à Psicologia da Arte, aos sentimentos estéticos, isto é, a criação da Arte e o prazer despertado pela contemplação das obras de arte.

Outra observação importante para entender o pensamento de Fechner é a de que ele fazia duas recomendações aos que empreendessem o estudo da Estética pelo método psicológico e experimental: em primeiro lugar, os dados postos em questão nos inquéritos, deveriam ser simplificados ao máximo; daí veio seu interesse pelos retângulos, formas simples que poderiam ser apreciadas e julgadas por todos. Em segundo lugar, nos mesmos inquéritos, deveriam ser postas de lado as pessoas de gosto *excepcional*, fosse esse excepcional tomado no sentido positivo ou negativo. A esse respeito, explica Lalo:

> "Para atingir, assim, as leis gerais, é preciso (segundo Fechner), primeiro simplificar as experiências que a complexidade ordinária dos objetos de arte tornaria confusas. Em seguida, é preciso submetê-las a um grande número de indivíduos médios, a fim de eliminar as particularidades de gostos pessoais e excepcionais ou anormais que impediriam de distinguir *as relações necessárias que derivam da natureza das coisas*. Ao contrário, uma estatística dos resultados coletivos, permite estabelecer um tipo médio ou normal do gosto e as curvas de suas variações." (Ob. cit., p. 13.)

O método empirista, exige, assim, primeiro a formulação psicológica dos princípios estéticos, e por outro lado, o gosto artístico e discernimento crítico necessários para o estudo sistemático dos dados empíricos do campo estético, guiado tudo isso pelo método experimental. Muitos pensadores, porém, têm criticado, em Fechner, exatamente essa *simplificação* que ele considerava fundamental para a Estética científica. Indagam: "Será que um inquérito feito sobre retângulos pode fornecer alguma conclusão aplicável a uma obra como *A Divina Comédia*? E a conclusão vem, cortante: a Estética experimental pode ter êxito a respeito de certas formas simples ou de certas obras ligadas a Artes por natureza puras e mais "simples", como a Pintura; falha, porém, completamente, no que concerne às obras mais complexas e "impuras", como o Teatro ou o Romance.

Os Princípios da Estética de Fechner

Fechner formulou, ainda, alguns princípios que ele considerava fundamentais para a ordenação e a sistematização dos dados estéticos, princípios entre os quais se destaca, como mais importante, o da *associação*. Esses princípios são seis e, como era de esperar de um esteta psicologista, são todos ligados

à experiência estética do sujeito, procurando explicar a natureza do prazer que se experimenta na fruição das obras de arte:

1º) *Princípio do limiar estético*: determina que a primeira condição para as coisas nos causarem prazer é que as impressões delas procedentes possuam uma certa intensidade; tal efeito, não muito forte, só atinge o limiar da consciência.

2º) *Princípio da ampliação estética*: da convergência não inibida de condições de prazer que, isoladas, pouco produzem, nasce uma resultante de prazer muito superior ao correspondente valor de prazer das diversas condições isoladas.

3º) *Princípio da síntese unitária do múltiplo*: este princípio refere-se àquela análise já referida que Fechner fez da Beleza como “unidade na variedade” e pode ser resumido assim: a unidade agrada, a uniformidade desagrada; a variedade — ou multiplicidade — agrada, e a mudança sem nexo desagrada.

4º) *Princípio da não contradição*, ou da verdade: quando percebemos a mesma coisa em circunstâncias diversas e ela evoca em nós complexos imaginativos diferentes, sentimos prazer se notamos sua não contradição, e desprazer se notamos o contrário:

5º) *Princípio da clareza*, supremo princípio formal: em todos os princípios precedentes, o essencial é que se tenha consciência clara de cada um, quando se tornarem efetivos.

6º) *Princípio da associação*, único que determina o conteúdo do prazer estético: sempre que qualquer coisa excita em nós prazer estético, atuam conjuntamente para isso duas espécies de elementos — os externos, como cor, forma etc., e os internos, imagens reproduzidas de experiências passadas — que nós fundimos num todo global.

Comentando este último princípio, através do qual Fechner pretendia explicar o fundamento do prazer estético, diz Geiger que, quando nós olhamos uma laranja pintada num quadro, o prazer que experimentamos não é puramente derivado da *forma* contemplada; este está presente, mas a ele se associam outros, o que Geiger explica dizendo:

> “Fechner distingue o prazer produzido pelo objeto imediatamente perceptível e o prazer que provocam as associações enlaçadas naquilo que é percebido. Uma laranja (pintada numa tela) não nos agrada somente como mancha amarela e redonda — fator direto do prazer estético — mas precisamente como laranja: nós intuímos mentalmente um objeto de cheiro excitante, de fresco sabor, numa árvore bela, crescida em bela terra, sob um céu quente.” (Ob. cit., p. 77.)

Ora, mesmo a se adotar os pontos de vista radicalmente psicológicos de Fechner, a fórmula do *princípio de associação*, segundo acentua o mesmo Geiger, não distingue, no prazer, o que é estético do que não é estético. Para Geiger, Fechner, a ser coerente com suas teses, teria que admitir dentro de uma só fórmula e como se fossem coisas da mesma natureza tanto a exaltação estética que se experimenta diante de um quadro, de uma escultura ou de uma tragédia, quanto “o edificante sentimento religioso daquele que escuta um sermão e o entusiasmo patriótico de outro que assiste a uma comemoração cívica”. (Loc. cit.)

Por outro lado, a redução da Estética exclusivamente ao método experimental significa “uma

espécie de atomismo estético abstrato” (cf. Charles Lalo, ob. já citada, p. 15). O método experimental é importante, mas empregado apenas como meio auxiliar nos estudos estéticos: transformado em sistema único e rígido, equivaleria, ainda segundo Lalo, a

> “uma Biologia que, para estudar a digestão, começasse por analisar, à parte, cada átomo do oxigênio ou do azoto de nossos órgãos... Fechner e seus sucessores”, conclui Lalo, “não puderam tomar até agora para fazer seus testes senão algumas formas simples, como os retângulos e as elipses... Mas o método continua impotente para a exploração das formas mais concretas das obras (de arte)”. (Ob. cit., p. 15-16.)

CAPÍTULO 37

A ESTÉTICA PSICOLÓGICA

Fechner e as Estéticas Psicológicas

Como se viu, foi Fechner quem formulou a ideia central das Estéticas psicológicas: a Beleza não sendo, como dissera Kant, uma propriedade do objeto, é uma espécie de *entidade psíquica* que, portanto, deve ser estudada pela Psicologia. Esta, não mais filosófica e sim experimental, é que deve fornecer os princípios superiores que permitem o estudo e a ordenação dos fatos estéticos numa disciplina sistemática e dotada do rigor da Ciência.

Note-se que a Estética psicológica não se limita a ressaltar a importância dos fatores psicológicos — principalmente a criação e a fruição da Arte — em Estética: essa importância é admitida por todo mundo. O que os estetas psicologistas pretendem é muito mais: querem reduzir toda a Estética a isso. Segundo De Bruyne, a Estética psicológica

> "considera a Arte, o prazer estético e a criação como fenômenos de consciência. Ora confundindo a fruição da Arte com a satisfação estética, ora olhando a primeira como uma forma da segunda, o psicólogo procura, *não a definição do fenômeno objetivo*, mas a noção e as leis das atividades psíquicas". (Ob. cit., p. 66.)

É preciso, pois, distinguir os psicologistas radicais da Estética psicológica daqueles que, simplesmente, conscientes da Importância da Psicologia da Arte, se preocupam, dentro da Estética, com esses problemas. A teoria aristotélica da "catarse", por exemplo, foi uma contribuição decisiva para o estudo psicológico da fruição do Trágico, nem por isso Aristóteles pode ser considerado um adepto da Estética psicológica; ele era um esteta filosófico de gênio, isso sim. Moritz Geiger interpreta a ideia central da Estética psicológica fazendo uma pergunta a que ele próprio responde nos seguintes termos:

> "O que é que existe de comum entre a Vênus de Milo e um retrato expressionista, entre um madrigal e uma tragédia grega? Um só traço: o de ter sido motivo de experiência estética (por parte de um sujeito)... Pois o que chamamos de *objeto estético* não é, em si, senão uma entidade psíquica... A Estética será, portanto, uma parte da Psicologia, ou uma Psicologia aplicada." (Ob. cit., p. 75-76.)

Lipps e as Diversas Estéticas Psicológicas

A Estética psicológica parte, assim, do ponto de vista kantiano e pós-kantiano de que a Beleza é uma experiência psíquica. Abandona, de vez, os caminhos filosóficos, podendo, portanto, ser considerada dentro da Estética empirista. Esta, porém, tomou vários rumos, dos quais o método psicológico é apenas um. Mas mesmo a Estética psicológica, assim que cortou, ou pretendeu cortar, suas ligações com a Filosofia, viu seu próprio campo fragmentado. Assim, mesmo mantendo, todas elas, o ponto de vista comum de considerar a Beleza como uma entidade psíquica, são bastante diferentes entre si as várias

Estéticas psicológicas — como, entre outras, a "do jogo", a da "endopatia", a "psicanalítica" etc. Isso leva Geiger a afirmar:

> "Dentro desse marco comum (o de considerar a Beleza uma entidade psíquica e a Estética um capítulo da Psicologia), a Estética psicológica move-se em direções muito divergentes. Assim, um Lipps e um Fechner têm somente em comum esse ponto de partida: o de considerar a experiência estética como centro da investigação." (Ob. cit., p. 76.)

Já analisamos as ideias de Fechner, por um lado acentuando o caráter subjetivo da Beleza e por outro afirmando o método psicológico e experimental como o único legítimo para o estudo da Estética. Fechner é, portanto, o verdadeiro iniciador da Estética psicológica. Mas seu grande sistematizador é Lipps, o outro esteta alinhado aí, por Geiger, ao lado de Fechner.

Lipps é o criador da Estética da "projeção sentimental", ou da "endopatia". Esta e a Estética psicanalítica — criada a partir dos estudos estéticos de Freud — são as mais destacadas entre todas as Estéticas psicológicas. A ideia central da Estética da "projeção sentimental" consiste em considerar o fundamento da criação e da fruição artísticas como uma exteriorização dos impulsos interiores do artista ou do contemplador: ao criar a obra, o artista projeta, nela, o conjunto de sua consciência; mais ainda: o artista como que se metamorfoseia na obra, identificando-a consigo mesmo, com os traços profundos de sua vida psicológica interior. Ao se colocar diante da obra, acontece o mesmo com o contemplador: ele se identifica com ela, transforma-se nela, projetando, na obra, sua própria psicologia profunda, os movimentos de sua consciência. É, portanto, da projeção dos sentimentos do artista e do contemplador na obra que surgem a criação e a fruição das obras de arte.

Entretanto, não é somente quanto à Arte que a teoria da projeção sentimental afirma isso: todo e qualquer sentimento estético é apresentado como sendo, em sua essência, uma *projeção* da vida interior do sujeito nos objetos exteriores, mesmo os da Natureza. Quando uma pessoa olha uma paisagem ou a forma de um rochedo, só pode criar a Beleza dentro de si projetando nelas sua vida interior, seus sentimentos. É por isso que De Bruyne afirma que, segundo a Estética da endopatia, o sentimento estético não é

> "nem a impressão *passiva* da Beleza das coisas, nem a criação completamente *ativa* do espírito. Nós dizemos que uma coisa é bela, quando, nela, nós contemplamos e sentimos nossa própria vida. Nós sofremos e nos regozijamos diretamente com nosso próximo, identificando-nos com o herói de um romance ou de um drama; personificamos simbolicamente toda a Natureza; sentimo-nos alegres e satisfeitos com os pássaros; elevados com a árvore; tristes diante de uma paisagem de outono brumoso; abatidos e ansiosos diante das colunas maciças de uma arcada baixa... Ora, por um lado, as coisas não são, em si mesmas, nem tristes, nem alegres, nem delicadas nem brutais. Por outro lado, o prazer estético não decorre da consciência de meus próprios sentimentos, a qual é de ordem prática. Temos de concluir, então, que o prazer resulta do fato de que eu animo com meus próprios sentimentos, com minha própria vida, as coisas que contemplo. Eu me metamorfoseio nos objetos, sinto minha humanidade na Natureza bruta, transporto para aquilo que não sou eu toda a vida da minha consciência. Eis a *endopatia*". (Ob. cit., p. 89.)

Crítica à Estética da Endopatia

Já nos referimos, antes, às experiências que Fechner fez com o retângulo baseado na "secção de ouro", considerado por ele como aferidor do gosto médio e como prova de que a Beleza era, realmente,

explicável como “unidade na variedade”. Pois bem: Lipps, fiel a seu radicalismo psicológico da projeção sentimental concorda com Fechner quando este diz que tal retângulo agrada à maioria; mas discorda quanto ao motivo. Dizia ele que, quando olhamos para o “retângulo áureo”, sentimos uma sensação de prazer, mas tal sensação surge “porque, nessa figura, nós sentimos, da maneira mais perfeita, *que nos tornamos retângulos*”. E Lipps sai a esse ponto do simples bom-senso, dando, para tanto, a seguinte explicação:

> “Esta figura, mais do que nenhuma outra, une a graça à solidez e é por isso que nós a achamos bela: vemos nela realizado um ideal subjetivo. Reencontra-se aqui a ideia fundamental da *Endopatia*: graças ao sentimento de simpatia, dois seres (o contemplador e o objeto) se fundem num só.” (Cf. De Bruyne, loc. cit.)

Quer dizer: como teoria da contemplação e do prazer estético — e principalmente como psicologia da criação e da fruição de certas Artes (principalmente das literárias) — a Endopatia esclarece muita coisa. Mas falha completamente quando quer reduzir toda a Estética a isso. Mesmo porém quanto à criação e à fruição do Romance ou do Teatro, a endopatia pode explicar alguns aspectos desses problemas, mas deixa muitos outros de lado. De fato, nós podemos identificar nossos sentimentos, nossas ideias e nossa personalidade com os do personagem de um romance. Mas pode ocorrer o contrário, também, e nem por isso deixarmos de experimentar a alegria causada pela apreensão da obra de arte como objeto belo. Como diz o mesmo Edgard De Bruyne,

> “no sentimento estético aparecem outras atividades da consciência que não têm nada a ver com a projeção sentimental. Assim, nós podemos gostar de uma peça de teatro opondo-nos inteiramente ao herói ou à heroína. Às vezes, nós nos identificamos com eles; noutras vezes, nós nos distinguimos claramente”. (Loc. cit.)

A mesma crítica pode-se fazer a outras Estéticas psicológicas, como a da psicanálise, por exemplo: é verdade que o artista, dotado de sensibilidade mais aguda do que a maioria, e perdido nos extravios da noite criadora da vida pré-consciente do intelecto, tem uma tendência a ser mais marcado por traumas e complexos. Ou melhor: os traumas e complexos, comuns a todo homem, são mais vivamente sofridos por ele. Mas, se os traumas e humilhações explicassem a criação da Arte, todo neurótico era artista, o que não acontece. Existem correlações evidentes entre a neurose, a loucura e a frustração por um lado, e aquela espécie de “universo paralelo” em que se movem a vida e a imaginação do artista e do escritor. Mas nem por isso elas são a mesma coisa: a Estética psicanalítica explicou muita coisa sobre a criação artística, mas, de fato, se excede quando pretende identificar com isso toda a Arte e a Estética inteira.

Mas onde a Estética da projeção sentimental realmente falha é quando procura estender certos aspectos da criação literária à fruição estética dos objetos brutos da Natureza, chegando Lipps, como se viu, a dizer que, olhando para a “secção de ouro”, nós temos a sensação de graça e solidez unidas e experimentamos em sentimento de prazer *por nos sentirmos retângulos*. A esse respeito, comenta Meumann:

> “Um defeito desta explicação (isto é, a da Estética da endopatia) está, evidentemente em não se compreender porque é que somos capazes de projetar os nossos sentimentos em semelhantes formas inorgânicas (como rochedos e ondas do mar), ou ainda em simples figuras geométricas, totalmente dessemelhantes das nossas próprias formas corporais e dos nossos movimentos.” (E. Meumann, *A Estética Contemporânea*, trad. portuguesa de P. Luis Feliciano dos Santos, Coimbra, Imprensa da Universidade, 1930, p. 82.)

Foi talvez uma consideração desse tipo que levou Wilhelm Worringer a formular sua célebre tese "Abstração e Natureza", um dos primeiros pontos de apoio teórico da Pintura abstrata. Worringer diz que, ao contrário do que julgou Lipps, a projeção de nossa consciência, de nossa vida interior, nas coisas da Natureza e dos objetos da Arte, não é a única base de toda a experiência estética, *é apenas um dos seus dois polos*. Existe outro, tão importante quanto este e cuja essência é, mesmo, contrária a ele: é o *desejo de abstração*. Existem artistas e escritores de temperamento egocêntrico que partem, para a criação artística, da projeção de suas consciências. Mas existe um outro tipo que vê o mundo e sua própria vida interior como uma espécie de caos desordenado cuja contemplação só pode causar desgosto. Estes artistas preferem criar um outro universo, mais puro porque mais abstrato e mais afastado, tanto das formas caóticas do mundo, quanto de sua desordenada e impura subjetividade.

Como se vê, tanto a Estética da endopatia, quanto a psicanalítica ou quanto a da abstração de Worringer, aclaram vários aspectos de muitos problemas estéticos. Assim entendidas, trazem contribuição valiosa aos estudos estéticos. Entendidas porém num sentido radical e sectário, podem prejudicá-los seriamente, levando-nos a recordar a advertência de Meumann, na mesma obra que acabamos de citar:

> "Corremos atualmente o perigo de perder a unidade interna e a vista de conjunto deste domínio, e de dissolver a Estética num sem-número de investigações parciais, desconexas." (Ob. cit. p. 12.)

CAPÍTULO 38

A Estética Historicista e a Sociológica

Fechner e o Geneticismo Estético

Repitamos que, segundo a Estética psicologista, a Beleza e a Arte — e portanto todo o campo estético — se confundem com a atividade do sujeito: por isso seus adeptos, depois de Fechner, tentaram reduzir a Estética ao estudo da natureza íntima do processo criador, do prazer estético etc.

Mas logo começaram a aparecer aqueles que, concordando com a afirmação inicial de Fechner, discordavam, porém, das outras ilações dela decorrentes. Achavam que Fechner tinha razão ao querer desligar a Estética da Filosofia; mas discordavam de sua afirmação de que a Psicologia deveria fornecer os princípios superiores, indispensáveis para o estudo, a ordenação e a sistematização científica dos fatos estéticos.

Duas foram as tendências em que se dividiram, logo, esses estetas empiricistas, que possuem em comum um dado importante: todos são concordes em afirmar que a essência de um fenômeno só se alcança pelo estudo de sua origem. E aqui, como fizemos antes em relação à Estética psicológica, convém distinguir entre aquele que, dentro de uma Estética ampla, se preocupa com os problemas da origem da Arte, por exemplo, e o esteta *geneticista* que quer reduzir toda a Estética à investigação da origem histórica ou social da Arte. Os estudos feitos no primeiro sentido são perfeitamente legítimos: o risco está na segunda posição, nos radicalismos semelhantes ao de Taine, que examinaremos a seguir.

O Método Historicista

Quando Fechner empreendeu sua tentativa de superação da Estética filosófica, surgiu-lhe de imediato um problema pela frente: foi o de tornar possível a sistematização dos fatos estéticos. Fechner procurou isso através da Psicologia experimental. Mas, como vínhamos dizendo, surgiram, logo, aqueles que discordavam disso e afirmaram que o estudo e a sistematização dos dados do campo estético deveriam ser feitos de acordo com pontos de vista genéticos. Geiger sintetiza esse ponto de vista dizendo que, depois de Fechner,

> "alcançar um critério estético absoluto deixou também de ser o objetivo próprio da investigação. Foi ele substituído pela análise e pela sistematização das experiências e dos juízos empíricos. Mas, com a simples enumeração deste material, inabarcável imediatamente, nada se teria ganho para o conhecimento. Quais são os princípios, que permitirão introduzir a ordem nessa multidão caótica de fatos? Quais as ideias diretrizes, capazes de imprimir a eles a unidade da Ciência? Este foi o problema que se ofereceria a uma Estética empírica e ao qual se podia responder de duas maneiras: antes de tudo, as transformações da experiência estética podem se compreender como *fato histórico* e sistematizar-se também de acordo com pontos de vista *históricos, genéticos*"... (Ob. cit.,

p. 60.)

Esse método histórico tomou vários aspectos, de acordo com as tendências particulares de cada investigador que o empregava. Destacou-se, entre eles, o método evolucionista, fundamentado nas teorias de Darwin. Hoje, porém, com o darwinismo cada vez mais cambaleante, estão sendo abandonados aos poucos os exageros de querer atingir a essência da Arte através do estudo das origens da Arte, e o método historicista tende, cada vez mais, a se tornar uma simples "indagação da origem da Arte em si mesma".

A Estética Sociológica

Mais radicais, porém, foram aqueles que, dentro do empirismo pós-fechneriano, quiseram reduzir a Estética a um capítulo da Sociologia. Segundo eles, a coletividade é mais importante do que o indivíduo, motivo pelo qual a Sociologia, e não a Psicologia é que deve fornecer os princípios que sistematizam os estudos estéticos. A Estética sociológica — ou melhor, os sociologistas radicais — preconiza uma espécie de determinismo segundo o qual a Arte de uma sociedade pode ser até prevista em suas formas, desde que o estudioso possua informações suficientes sobre as condições em que ela se forma.

É pena que esse radicalismo sociológico tenha se tornado célebre graças ao grande crítico literário que foi Hipólito Taine. Quem lê o admirável ensaio que Taine dedicou a Balzac, por exemplo, pode ter uma ideia de como o *gosto* daquele grande espírito superou os preconceitos sociológicos de seus princípios estéticos que, hoje, nós ficamos admirados de ver defendidos por ele. Segundo Geiger, a Estética sociológica

> "não reconhece problemas imanentes da Arte, nem nenhuma realização artística que não esteja predeterminada. Em todas as épocas, de acordo com Taine, nasce aproximadamente o mesmo número de indivíduos bem-dotados para a Arte. O fato de que cheguem a desenvolver seus dotes e a forma pela qual o fazem dependem do ambiente, do estado geral do espírito e dos costumes. Mas, por sua vez, esta temperatura espiritual de cada época é resultado da raça, do clima e dos produtos culturais anteriores". (Ob. cit., p. 68.)

É a famosa teoria da *raça*, do *meio* e do *momento*, os três fatores que, segundo Taine, determinam o tipo de escultura, romance ou pintura que um artista é capaz de criar. A Estética deve ser, portanto, empírica, descritiva e sociológica, devendo proceder, aquele que se dedica a seus estudos, como o botânico ou o zoologista que analisam as plantas ou a escala dos seres animais.

A Normalidade como Valor Estético Fundamental

Entretanto, como acaba sempre por acontecer, os estetas sociológicos ficam afinal preocupados com o problema do *valor estético*, isto é, de como organizar numa escala, ou numa hierarquia, os princípios e os dados estéticos. Taine, apesar de seus dogmatismos empiristas, termina querendo que a Estética julgue os diferentes estilos e escolas de arte, classificando-os numa ordem que, para ele, deveria corresponder à ordem dos valores físicos. Afirma ele, textualmente:

> "Consoante esta ordem de valores físicos podemos classificar as obras de arte que representam o homem físico, e mostrar que, em condições de igualdade quanto ao mais, as

> obras terão maior ou menor beleza conforme exprimam de modo mais ou menos completo os caracteres cuja presença significa benefício para o corpo... A escala dos valores morais corresponde, grau por grau, a escala dos valores literários. Em condições de igualdade quanto ao mais, conforme o caráter posto em relevo por um livro seja mais ou menos importante, isto é, mais ou menos elementar e estável, este livro é mais ou menos belo, e ireis ver as camadas de geologia moral comunicar às obras literárias que as exprimem o grau próprio de potência e duração.” (*Do Ideal na Arte*, Companhia Brasil Editora, Rio, 1939, sem indicação do nome do tradutor, p. 32-68.)

Essas ideias e mais aquela, muito comum, de que a Arte do Feio é, por natureza, inferior à Arte do Belo, levam Taine a dizer que as obras de arte que representam pessoas saudáveis e belas são necessariamente superiores àquelas que representam homens feios e doentes. Afirma ele:

> “Consideremos agora o homem físico com as artes que o manifestam e procuremos quais são para ele os caracteres benéficos. O primeiro de todos, sem dúvida, é a saúde perfeita, e mesmo a saúde florida. Um corpo depauperado, emagrecido, lânguido, extenuado, é mais fraco... Desde a época de Cômodo e Diocleciano, vedes alterar-se profundamente a Escultura: os bustos imperiais ou consulares perdem a severidade e a nobreza. O azedume, o atordoamento e a fadiga, o aspecto balofo das faces e o alongamento do pescoço, os tiques do indivíduo e os desgostos do ofício substituem a saúde harmoniosa e a energia ativa (da arte clássica e pagã dos gregos, atraídos, graças à raça, ao meio e ao momento, pelos corpos jovens e saudáveis). Pouco a pouco, chegais aos mosaicos e pinturas da arte bizantina, aos Cristos e Panagias emaciados, encolhidos, rígidos... verdadeiros esqueletos, cujos olhos encovados, grandes córneas brancas, lábios adelgaçados, rosto afilado, fronte estreita e mãos débeis e inertes dão ideia de um asceta tísico e idiota.” (Taine, ob. cit., p. 65-69.)

Quer dizer: levado por seus preconceitos e por algumas ideias muito em voga no século XIX, Taine pretende estabelecer uma escala estética “científica” de valores, porém o mais que consegue é tentar uma justificativa para seus gostos pessoais em Arte. É legítimo que Taine prefira a Arte grega à bizantina: mas não é legítimo que ele queira considerar esta última *objetivamente inferior* à primeira, e muito menos fornecer, para esse juízo de valor, um fundamento físico, baseado em ideias de maior ou menor *saúde* dos modelos. Taine revela, ao mesmo tempo, uma profunda incompreensão da Arte bizantina e medieval e um critério de julgamento absolutamente arbitrário, quando afirma:

> “A mesma doença perdura através de toda a arte da Idade Média; parece, se se olharem os vitrais, as estátuas das catedrais, as pinturas primitivas, que a raça humana tenha degenerado e que se lhe empobrecera o sangue: santos descarnados, mártires desconjuntados, virgens de peito chato, pés compridos demais, mãos nodosas, solitários, dessecados e como vazios de substância... procissões de personagens amortecidos, gélidos, tristes, nos quais se imprimiram todas as deformações da miséria e todas as violências da opressão.” (Ob. cit., p. 69.)

Foi preciso que o século XX — através de pintores como Gauguin, Modigliani, Picasso, Chagall ou Rouault — fizesse uma revolução no gosto, para que os estetas se apercebessem de que a Pintura “primitiva” ou a medieval não eram *inferiores*, eram apenas *diferentes* da grega ou da renascentista. Para Taine, porém, a questão era clara e os julgamentos definitivos:

> “Olhai o São Vicente de Fra Bartholomeu, a Madona do Sacco, obra de Andrea del Sarto, a Escola de Atenas de Rafael, o túmulo dos Médicis e a abóbada da Capela Sistina de Miguelângelo: eis os corpos que deveríamos ter; perto desta raça de homens, as outras são fracas, ou lânguidas, ou grosseiras, ou mal equilibradas... E contudo Florença é apenas a segunda pátria do Belo; Atenas é a primeira... Civilização mais espontânea e simples, raça mais equilibrada e fina, religião mais apropriada, cultura física mais bem-entendida originaram, outrora, tipo mais nobre, de mais orgulhosa calma, serenidade mais augusta, movimento mais combinado e livre, de perfeição mais fácil e natural; serviu de modelo aos artistas da Renascença, e a arte que admiramos na Itália não passa de um renovo menos direito e menos alto do loureiro jônio transplantado noutro solo.” (Ob. cit., p. 75-77.)

Daí dizer De Bruyne que, para Taine,

> “à escala dos valores físicos, corresponde, degrau por degrau, uma escala de valores plásticos. Como a planta é superior ao mineral, na ordem do universo, e o animal é superior à planta, assim, na ordem plástica, Atenas tem mais valor do que Florença, Florença mais do que Veneza e Veneza mais do que Paris”. (Ob. já cit., p. 72.)

Seguindo o exemplo de Taine, os estetas sociológicos que vieram depois dele tentaram, todos, estabelecer um princípio superior capaz de ordenar uma escala de valores. A grande maioria deles, influenciada ao mesmo tempo pela Sociologia e pelas experiências de Fechner, procura firmar esse princípio no *gosto da maioria*. É aí que chegamos ao radicalismo do termo médio, se podemos dizer isso, o qual chega à sua maior expressão no momento em que Durkheim afirma que a Beleza é o *normal*, e o normal é expresso pelo *número médio*, isto é, pelo gosto médio da maioria.

Variação da Beleza pela Aprovação da Maioria

No século XX, essas interpretações radicalmente sociológicas da Estética encontraram acolhida, de maneira de certo modo estranha, no espírito de Charles Lalo. Lalo, tão compreensivo e aberto em certos momentos, mostra-se, talvez, ainda mais radical do que Taine e Durkheim, ao afirmar que a Beleza só existe depois de receber a aprovação social. Ao ser criada, a obra pode ser feia, se como tal é considerada pela maioria. Se, passado o tempo, a maioria muda de opinião e *aprova* a obra de arte antes condenada, *ela se torna bela*.

Trata-se, como se vê, de uma transposição, para o plano sociológico, das ideias kantianas e da Estética psicológica que surgiu em consequência delas. Segundo os psicologistas, a Beleza não está no objeto, é criada pelo espírito do sujeito que olha para ele; segundo Charles Lalo, a Beleza não está no objeto: só aparece quando a sociedade o aprova. Lalo chega, assim, ao absurdo de afirmar que um mesmo quadro pode ser feio, em determinado momento, para, depois, se tornar belo, por ter recebido a aprovação coletiva que antes lhe faltava. Mais precisamente: no momento em que o artista realiza uma obra, se ela contraria o gosto da maioria, o mais a que seu autor pode aspirar é ao *ideal*, ao *normal futuro*, isto é, àquilo que, no futuro, poderá vir a ser considerado *normal* e portanto *belo*, de acordo com a ideia antes exposta por Durkheim. O *ideal* se torna *normal* pelo consentimento coletivo. É assim que afirma Lalo:

> “As obras de Baudelaire ou de Nietzsche, de J. S. Bach ou de Wagner, foram muito tempo

> desconsideradas. Quando vivas, não eram normais senão para um público restrito de especialistas. Julgamos que elas tinham para o público de seu tempo uma formidável riqueza de futuro, isto é, o valor de um *ideal*. A obra *ideal* é aquela que vai além do público, ou aquela na qual seu autor, em progresso, se sente exceder-se a si próprio e criar futuro em lugar de se repetir. A obra clássica é aquela que se adapta normalmente a todos os públicos, ou, pelo menos, ao maior número, enquanto que as outras experimentam as maiores flutuações de acordo com a moda. Os pastiches acadêmicos ou pseudoclássicos acreditam-se eternos somente porque são antiquados. Eles teriam sido *normais* em certas gerações anteriores." (*Noções de Estética*, ob. já cit., p. 24.)

Assim, para Lalo, uma obra de arte, logo ao ser criada, tem apenas uma expectativa de Beleza, que somente se torna Beleza verdadeira quando, depois da aprovação coletiva, deixa de ser *ideal* para ser *normal*. A respeito desse *ideal* ou *normal futuro*, comenta De Bruyne:

> "Trata-se, bem-entendido, de uma simples hipótese: nós admitimos que a posteridade julgará assim, e não de outro modo, uma obra de arte. Se ela o faz, nossa hipótese se verificou e se transforma em lei: a obra de arte requer, de fato, um valor social e *torna-se* bela." (Ob. cit., p. 72-73.)

Tudo o que estamos dizendo, porém, não importa nem no desconhecimento do valor pessoal de Taine ou de Charles Lalo, nem em preconceitos contra o método sociológico, que, afastados os exageros e os radicalismos apontados, trouxe, e ainda poderá trazer, valiosas contribuições à investigação estética.

CAPÍTULO 39

A Estética Fenomenológica

A Indução e a Intuição

A Estética chamada *lógica* pretende ser um meio-termo, uma conciliação entre a Estética filosófica e a empirista. Por um lado, pretende fazer um estudo o mais rigoroso possível dos fatos estéticos, como preconiza a Estética empirista; por outro lado, como a Estética filosófica, pretende atingir a essência dos dados que formam o objeto de seu estudo.

Sem dúvida a corrente mais interessante dentro dessa Estética *lógica* é a Estética fenomenológica. Os fenomenologistas afirmam que seu método

> "não busca seu caminho afastando-se por completo dos outros métodos. Antes ocupa, a rigor, uma posição intermediária. Aproxima-se da Estética empírica, à qual ele se une por fazer finca-pé na observação mais minuciosa possível, no desejo de descrever, sem construção alguma, a realidade efetiva. Mas tal realidade efetiva não é, para este método, o conteúdo da observação isolada e ocasional, mas sim a essência que, no caso isolado, se encontra e se realiza. E, com isto, a Estética fenomenológica se aproxima também, por sua vez, da Estética filosófica." (Moritz Geiger, ob. cit., p. 156.)

A Estética lógica pretende portanto unir a observação dos fatos à procura e ao encontro das essências. Ao fazer isso, procede por dois métodos — o *indutivo* e o *intuitivo*, este último defendido pelos estetas fenomenológicos.

Tanto os adeptos da *indução* quanto os da *intuição* pretendem, como na Estética filosófica, encontrar as essências. A diferença está apenas no processo de reflexão empregado. Os estetas lógicos adeptos da *indução* acham, por exemplo — como os estetas filosóficos ou os fenomenológicos — que, para a Estética, não interessam as tragédias, as obras de arte particulares; o que interessa é determinar a essência do Trágico, isto é, aquilo que está por trás e constitui o fundamento de toda e qualquer tragédia. Para isso, os adeptos do método indutivo procuram estudar o maior número possível de tragédias particulares: separando aquilo que todas elas têm em comum, separam a noção abstrata do Trágico, isto é, a essência procurada. Geiger, que não aceita o método da indução, assim resume esse método:

> "A fim de estabelecer a essência geral do Trágico, vai-se procurando o trágico em Sófocles, em Racine, em Shakespeare, em Schiller etc., e aquilo que se descubra em todas as partes e em todos, será justamente a essência do Trágico." (Ob. cit., p. 147.)

Indagam porém os fenomenologistas aos adeptos do método indutivo: "Mas como é que esses pensadores *sabem* que devem procurar a essência do Trágico nesses autores e não noutros? Por que *sabem* que não devem procurá-la em Molière ou em Goldoni"? E respondem: "É que, por *intuição*, eles estão familiarizados com a essência do Trágico ao se deparar com ela numa só e única tragédia". Ou,

para usar as palavras textuais de Geiger:

> "Para poder assinalar o Trágico num só poeta é necessário, implicitamente, estar já familiarizado com a essência do Trágico." (Ob. e p. cits.)

O Método Intuitivo dos Fenomenológicos

Assim, discordando do método indutivo, os estetas fenomenológicos pretendem atingir a essência pelo exame de uma só obra particular. Para ficarmos no caso que estamos analisando: os fenomenologistas dizem que para encontrar a essência do Trágico não se deve examinar o maior número de tragédias possível; deve-se, antes, apreender numa só obra, *intuitivamente*, a essência geral. Para Moritz Geiger,

> "deve ser possível achar a essência do Trágico já na obra individual, e não numa série de peças... E esta é outra particularidade do método fenomenológico: não extrai suas normas, ou leis, partindo de um princípio supremo (como faz a Estética filosófica); nem por acumulação de casos individuais (como preconizam os adeptos da indução); mas sim apreendendo no caso individual a essência geral, a lei geral". (Ob. cit., p. 147-148.)

No mesmo sentido, encontramos palavras bem claras de Edgard De Bruyne. Diz ele que a Estética fenomenológica

> "pretende captar, por uma espécie de intuição, a estrutura profunda ou a essência de não importa que caso particular. Refletindo sobre uma obra de arte qualquer, acredita poder chegar a dizer o que é a Arte em sua natureza íntima". (Ob. já cit., p. 64.)

Crítica ao Método Fenomenológico

De modo que a Estética fenomenológica pretende empregar apenas a intuição, aplicada a uma obra particular para encontrar, assim, as essências — o Trágico, o Cômico, o Dramático, o Sublime, o Grandioso, o Gracioso, o Belo etc. É claro que, ao lado disso, essa intuição deve ter a seu serviço um dom inato, por um lado, e o estudo mais rigoroso e sistemático a apoiá-la, por outro. Mas, de qualquer maneira, assim treinada e resguardada, a intuição é capaz, segundo os fenomenologistas, de encontrar a essência do Dramático não estudando uma série de dramas, mas sim apreendendo-a, pela intuição, no exame de um drama só.

Ora, Geiger critica o método indutivo porque, segundo ele, quando o pensador escolhe uma série de tragédias para, nelas, procurar o Trágico, tal atitude revela já uma familiaridade anterior com o Trágico — familiaridade que se criou provavelmente quando o esteta entrou em contacto com a primeira tragédia que conheceu. Se não fosse assim, pergunta Geiger, como se explica que o teórico vá procurar o Trágico precisamente em *Hamlet* ou *Macbeth*? Aí, porém, é que achamos que a mesma indagação se pode fazer aos adeptos da Estética fenomenológica: "Mesmo que se possa encontrar a essência do Trágico, intuitivamente, numa tragédia só, como reconhecer o trágico nessa primeira e única tragédia sem já estar familiarizado com ele? Como é que o pensador sabe que o Trágico está em tal peça e não noutra, cômica?"

A resposta só pode ser uma: é que, talvez mesmo sem querer, usando a indução ou a intuição, a mente humana, nem que seja de maneira rudimentar, já formulou um princípio geral, superior, captado na vida pela reflexão filosófica, o qual lhe diz que o Trágico faz parte do campo do Doloroso e tem tais e não quais características.

Fenomenologia e Aparência Estética

A Estética fenomenológica, além de empregar o método intuitivo, parte do princípio de que "o valor ou desvalor estético, qualquer que seja sua modalidade, não pode se atribuir aos objetos reais, mas sim somente na medida em que se dão como fenômenos". (Geiger, ob. cit., p. 142.) Nisso, ela se afasta das vias objetivistas e se aproxima, de certa maneira, da teoria da "aparência estética" de Schiller. Entretanto, os fenomenologistas insistem em que, apesar de certa semelhança, existe também entre as duas uma distinção fundamental. Para a Estética fenomenológica, "é indiferente que a intérprete de Margarida seja velha ou feia... O que importa é a aparência, não a realidade" — e aí ela, realmente, se aproxima bastante da teoria da "aparência estética"; mas, para esta, segundo Geiger,

> "em seu aspecto fenomênico, o objeto estético não é aparência ilusória. No caso da ilusão, atribui-se ao fenômeno uma realidade que ele não possui. Pelo contrário, no caso do estético, a paisagem num quadro não se concebe como realidade, como coisa real que depois aparece como irreal, mas sim como paisagem *representada*, como paisagem que se nos dá como representada". (Ob. cit., p. 143.)

A Estética fenomenológica afasta-se, portanto, da Estética psicológica porque esta considera a obra de arte como um amontoado de sensações, enquanto que, para aquela, o dado importante não é a sensação, é o objeto: apenas, para os fenomenologistas, esse objeto é e deve ser encarado como *aparência*, como fenômeno, e não como *realidade*. Afasta-se também a Estética fenomenológica da Estética puramente empirista porque, diferentemente dela, pretende atingir as essências. Afasta-se, ainda, do método indutivo porque o seu é intuitivo. Mas, apesar de duvidar da possibilidade de se atingir a essência dos objetos estéticos reais, aceita a necessidade da Estética filosófica. Segundo os fenomenologistas, seu método abarca somente a Estética "enquanto ciência autônoma". A esta cabe demonstrar, pela análise intuitiva, que se repete sempre um pequeno número de princípios estéticos. Não vai além disso e, a partir daí, o campo pertence à reflexão filosófica. É, portanto, um acordo com a Estética filosófica que eles propõem, quando afirmam, pela voz de Geiger:

> "Isto é a última coisa que a Estética pode alcançar como ciência particular e autônoma: abarcar todo o terreno estético com ajuda de um pequeno número de princípios axiológicos. A Estética como ciência particular não pode ir mais longe: deixa a cargo da Estética como disciplina filosófica o problema do significado e origem desses princípios." (Ob. cit., p. 157-158.)

Considerações Finais

Segundo já explicamos em outra ocasião, a Estética Filosófica não tem dificuldade de reconhecer a importância dos métodos particulares — do psicológico, do sociológico, do psicanalítico, do fenomenológico etc. Não se conforma, porém, em ser, apenas, um a mais entre esses vários métodos: pretende ser o método superior, aquele que disciplina e orienta toda a investigação estética, tornando possível o estabelecimento dos princípios superiores e a ordenação dos valores no campo estético.

Além disso, os adeptos da Estética Filosófica não aceitam a afirmação de Geiger segundo a qual seu método é *dedutivo*: a verdadeira Estética filosófica emprega, ao mesmo tempo, o método *intuitivo*, o *indutivo* e o *dedutivo*, considerando que, dada a complexidade dos estudos estéticos, quanto mais sutil e penetrante for o caminho empregado para o cerco da verdade, mais se torna possível pressentir a essência da Beleza e da Arte — esse objetivo supremo, duro, belo, enigmático e fascinante da Estética.

Recife, 16.VI.56
16.VI.73

Este e-book foi desenvolvido em formato ePub pela Distribuidora Record de Serviços de Imprensa S.A.

Iniciação à estética

Página do autor na Wikipédia
http://pt.wikipedia.org/wiki/Ariano_Suassuna

Biografia on line do autor
http://educacao.uol.com.br/biografias/ariano-suassuna.jhtm

Entrevista com o autor no Programa do Jô
http://www.youtube.com/watch?v=HVl-9lJ9KjQ

Página do autor na academia brasileira de letras
http://www.academia.org.br/abl/cgi/cgilua.exe/
sys/start.htm?sid=305

Página do autor no Skoob
http://www.skoob.com.br/livro/lista/Ariano
+Suassuna/tipo:autor/

Resumo do livro
http://coisasdeestetas.blogspot.com.br/2010
/04/resumo-do-texto-de-ariano-suassuna.html

Página do livro no Skoob
http://www.skoob.com.br/livro/9799-iniciacao-a-estetica